Allegra Aldrich

Allegra Aldrich

MANUEL THÉORIQUE & PRATIQUE

DE

LECTURE MUSICALE

Vocale & Instrumentale

PAR

Emile SCHVARTZ

Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris

Membre de la Société des Concerts

Répétiteur du Chant

Officier d'Instruction Publique

Cours supérieur



PARIS

ROUART, LEROLLE & Cie, Éditeurs

29, Rue d'Astorg

INTRODUCTION

Mettre à la portée de tous et surtout à la portée des élèves des lycées, collèges, écoles normales primaires, écoles primaires supérieures, écoles communales, etc, l'enseignement que je professe dans mes cours particuliers et au Conservatoire national de musique, tel a été mon but en écrivant ce nouveau traité que j'appelle : *Manuel théorique et pratique de Lecture musicale, vocale et instrumentale*. Cet ouvrage, quoique complet par lui-même, prend place dans mes cours après l'*Année Préparatoire* de F. H. Schvartz destiné surtout aux jeunes pianistes, et avant mon *Traité théorique et pratique de Lecture musicale vocale et instrumentale* que je professe au Conservatoire (1).

Pour ceux qui ne connaissent pas ces ouvrages, je dois expliquer ici en quoi consiste la nouveauté de mon enseignement.

Présenter toutes les difficultés, les aplanir en les étudiant d'une manière raisonnée et séparément au moyen d'exercices gradués de vitesse et de difficulté, non pas limités à l'étendue d'une voix, mais embrassant toute l'étendue des sons employée dans la musique instrumentale, telle est l'originalité de ma méthode, dont les trois principes sont : 1° *lire les notes, les signes des rythmes*, c'est une question de coup d'œil ; 2° *aller en mesure*, c'est savoir bien diviser le temps ; 3° *attaquer les sons à la hauteur qui leur convient*, c'est une question d'éducation de l'oreille. L'étude séparée de ces

(1) Ouvrages ayant obtenu une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de Paris 1900 et adoptés dans les Conservatoires de Paris et des départements, dans les écoles normales primaires, dans les écoles nationales de la Légion d'honneur, traduits en Flamand sur la demande de Monsieur Peter Benoit, directeur du Conservatoire d'Anvers, pour servir dans cet établissement. — Paris, Rouhier, éditeur.

trois points différents, telle est la base sur laquelle nous avons édifié notre système pour rendre notre élève bon lecteur, bon musicien.

A ce propos qu'il me soit permis de protester très énergiquement contre le préjugé qui prétend à la nécessité indispensable d'aptitudes spéciales pour devenir musicien ; tout s'apprend, tout s'acquiert. Si l'éducation de l'oreille demande plus de temps chez certains élèves que chez d'autres, il n'en est pas de même pour la lecture des notes et pour la mesure que tout le monde peut arriver à savoir très rapidement.

La façon d'enseigner la musique est, en général, défectueuse : Dès le début on oblige l'élève à porter son attention simultanément sur quatre points différents 1° nom des notes, 2° mesure, 3° groupement des valeurs, 4° intonation. Si l'on constate le résultat, on voit qu'il faut perdre un temps considérable avec un semblable enseignement, pour devenir bon lecteur, bon musicien.

Aucun ordre logique n'est observé dans la présentation des difficultés de rythme, d'intonation ; on passe trop vite d'un sujet à l'autre ; les leçons qui suivent *ne récapitulent pas* ce qui a été *précédemment étudié*. Les leçons étant mélodiques, l'élève s'en souvient souvent après les avoir chantées une seule fois et il ne se donne plus la peine de les lire par la suite ; donc pas de travail utile pour l'œil.

Dans *notre méthode* nous enseignons au contraire tout d'abord à *lire les notes*. Ces notes sont placées et combinées sans aucun souci de créer des formules mélodiques; elles ne sont faites ni pour être chantées ni pour être jouées, mais lues régulièrement; elles ne sont pas limitées à l'étendue des voix, nous le répétons, mais embrassent l'étendue des notes employées dans la musique instrumentale. Exercer l'œil, lui faire faire une sorte de gymnastique raisonnée augmentant graduellement de vitesse et de difficulté, tel est le but de ces premiers exercices.

Ensuite, nous apprenons à *diviser le temps* et à grouper les divisions. Il n'y a d'ailleurs en musique qu'une seule difficulté rythmique, le passage de la division binaire à la division ternaire et vice versa. Pour apprendre ces divisions et ces groupements, nous nous servons des signes de durées auxquels nous appliquons la Langue de durées de Aimé Paris, employée dans la méthode Galin-Paris-Chevé, autre mode d'écrire la musique au moyen de chiffres, inventé par J.-J. Rousseau, très ingénieux pour la vulgarisation, mais peu pratique pour l'écriture de la partition instrumentale.

Dans les exercices de *Récapitulation* l'élève revoit toutes les difficultés de rythmes et d'intonations qu'il a précédemment étudiées de façon à ne pas lui laisser oublier les notions antérieurement acquises.

L'*intonation*, appréciation de l'ouïe sur le plus ou moins grand nombre de vibrations d'un son, résulte d'une éducation de l'oreille ; mais pour parvenir à ce résultat il n'est besoin ni de mesure, ni de tons autres que ceux de do majeur et de do mineur, ces deux gammes étant la base sur laquelle re-

pose tout le système musical : toutes les autres gammes n'étant que la transposition de celles-là.

Exercer l'élève à entendre les sons, à les reconnaître à l'audition, à les attaquer avec certitude lorsqu'il veut les reproduire et cela sans préoccupation de mesure de manière à ce qu'il puisse porter son attention sur l'intonation, tel est le but de ces exercices d'intonation.

L'avantage de ce système c'est que l'élève peut sans le secours de personne et d'instrument, préparer son travail de lecture des notes et de rythme.

Ce *manuel* peut s'ajouter sous forme d'exercices à tous les solfèges existants.

E. S.

OBSERVATIONS TRÈS IMPORTANTES

SUR LA

MANIÈRE DE TRAVAILLER LES EXERCICES

1° Pour le travail des exercices de lecture écrits en traits réguliers : noires, croches, doubles croches, etc., l'élève doit, sans chercher à leur donner une intonation, les lire en nommant les notes *très régulièrement* et sans s'arrêter afin que l'œil prenne l'habitude de voir toujours en avant et cela dans les trois mouvements suivants : Lent, modéré, vif.

2° Pour les exercices de rythme l'élève doit avant tout porter son attention au passage de la division *binaire* à la division *ternaire* et vice-versa, et s'en rendre tout à fait maître.

Nous recommandons à l'élève d'étudier les groupements de rythme avec la langue des durées de *Monsieur Aimé Paris* dans les mouvements : lents, modérés, vifs, et par ce travail il doit, à l'apparition des lignes, entendre immédiatement l'effet produit par ces groupements. Tous ces groupes ayant été étudiés séparément, l'élève, dans les exercices de récapitulation où ils se trouvent réunis, doit être assez sûr de l'effet du rythme pour que le passage d'une division à l'autre soit fait sans arrêt.

Il doit travailler les *récapitulations* lentement car il est plus difficile de faire les divisions et les subdivisions dans un mouvement lent que dans un mouvement vif.

3° Pour l'intonation, l'élève ne s'occupera absolument que de la justesse. Il doit donc travailler ces exercices sans mesure et toujours

très lentement en s'efforçant de reconnaître la hauteur des sons. Dans cet exercice, l'élève doit être nécessairement surveillé par le professeur jusqu'à parfaite connaissance de ces sons.

Manière de faire les Dictées d'intonation et de rythme

Afin de s'assurer que l'élève sait bien tous les exercices d'intonation et de rythme qu'il vient d'apprendre et qu'il peut les reproduire en les entendant jouer ou chanter, le professeur fera des dictées sur l'intonation et sur le rythme de la manière suivante :

1° Le professeur chantera sur A ou frappera une note au hasard en prenant le *do* ou le *la* comme point de comparaison entre la distance des sons et l'élève les écrira sur une feuille à portées en y indiquant préalablement une clé de sol 2° ligne (ou encore en tournant le dos et en nommant les notes).

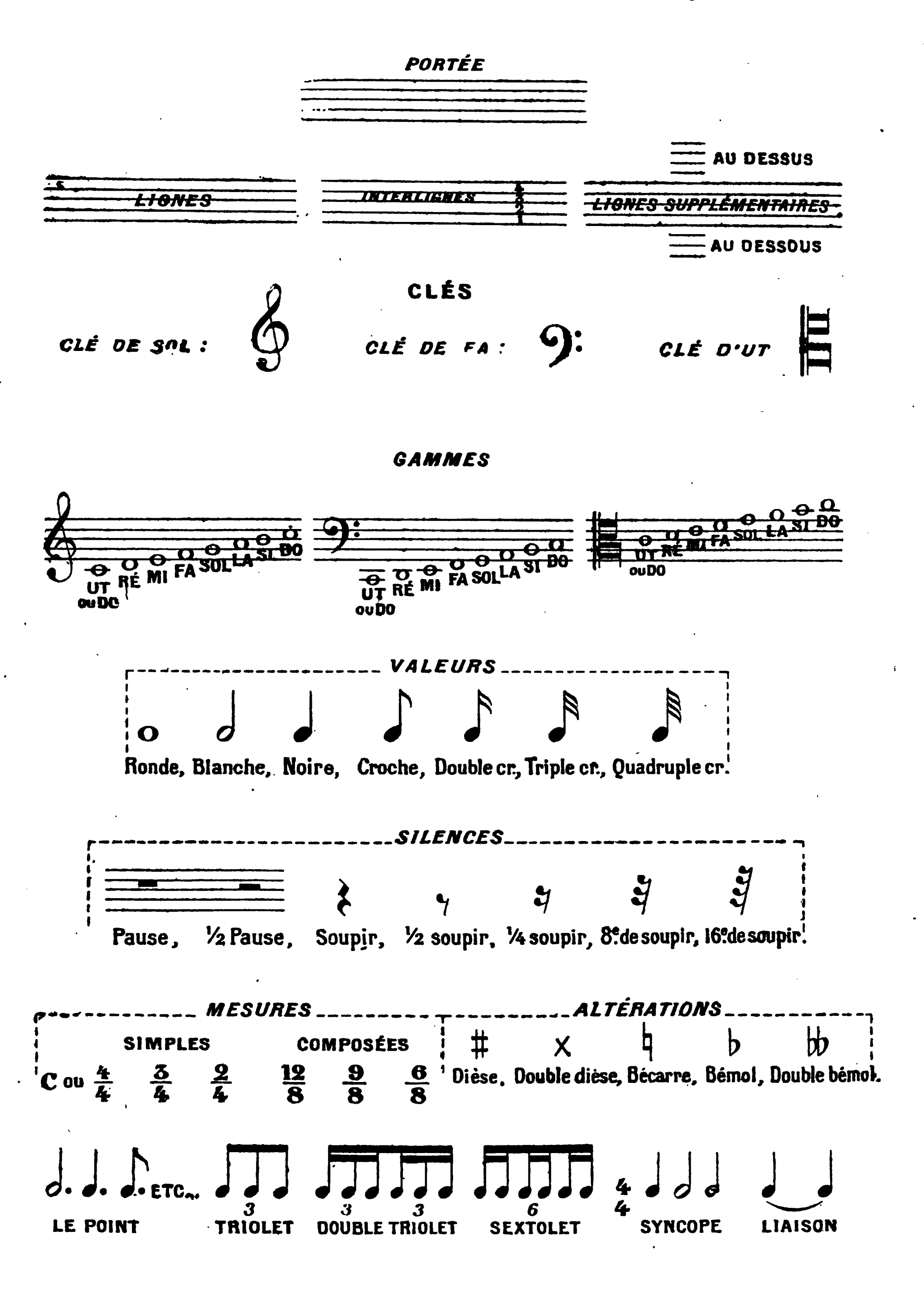
2° Pour la dictée rythmique le professeur nommera les notes, sans intonation et sans se servir de la langue des durées, en battant la mesure avec la main droite une ou deux mesures à la fois. L'élève doit pouvoir comprendre les valeurs qu'il a à placer dans les mesures (entre les barres) — ici la hauteur des notes est facultative l'élève n'ayant aucun son à reproduire.

Ensuite les dictées doivent être chantées ou jouées par le professeur sur un instrument en mesure et l'élève doit écrire — la mesure, la hauteur des sons et les valeurs d'après ce qu'il entend selon la méthode du Conservatoire national de musique.

Tous ces exercices doivent être répétés souvent avec une grande patience de la part du professeur; tous les enfants n'ayant pas la même faculté d'ouïe.

TABLEAU

DES PRINCIPAUX SIGNES EMPLOYÉS EN MUSIQUE



MOUVEMENTS

INDICATIONS ITALIENNES			INDICATIONS FRANÇAISES	
LENTS...	**Grave**......	Grave.	LENT....	Extrêmement lent.
	Largo.......	Large.		Très lent.
	Larghetto..	Moins lent que Largo.		Lent.
	Lento.......	Lent.		Assez lent.
	Adagio.....	Moins lent que Lento.		Modérément lent.
MODÉRÉS	**Andante**....	Allant.	MODÉRÉ..	Très modéré.
	Andantino..	Un peu plus vite que Andante.		Modéré.
	Maestoso...	Majestueux.		Assez modéré.
	Moderato...	Modéré.	ANIMÉ...	Modérément animé.
	Allegretto..	Moins vif qu'Allegro.		Assez animé.
				Animé.
				Très animé.
VIFS.....	**Allegro**.....	Gaîment.	VIF......	Assez vif.
	Presto......	Vif pressé.		Vif.
	Prestissimo	Très vif.		Très vif.

Ritardando, En retardant. — **A tempo**, En mesure. — **I° tempo**, Ier mouvement.

Mouvements que l'on détermine d'une façon précise au moyen d'un numéro du Métronome.

CARACTÈRE

Agitato............	Agité.	**Brillante**..........	Brillant.
Affettuoso..........	Affectueux.	**Amoroso**...........	Avec amour.
Scherzando........	En badinant.	**Appassionato**......	Passionné.
Con furore.........	Avec fureur.	**Expressivo**........	Expressif.

Doloroso............ Douloureux.

NUANCES

pp, Très faible. — **p**, Faible. — **mp**, Moins faible. — **mf**, A demi fort.
f, Fort. — **ff**, Très fort.

DEVOIRS

Faire reproduire par l'élève les principaux signes employés en musique.

L'ECRITURE MUSICALE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

La **Portée** est la réunion de cinq lignes parallèles et horizontales sur lesquelles on place les signes qui servent à déterminer les sons. Ces signes s'appellent **Notes** :

Les **Interlignes** sont les espaces compris entre les lignes. **Lignes et interlignes** se comptent de bas en haut :

Interligne Interligne Interligne Interligne

Ligne Ligne Ligne Ligne Ligne

Tous les sons musicaux sont divisés en trois parties ou **Registres** : **Grave, Medium, Aigu**.

Pour fixer le nom des notes sur la portée, on se sert des **Clés** qui déterminent aussi leur place dans l'échelle des sons.
Elles se placent au commencement de la portée :

La clé de sol sert à noter le registre aigu, elle se place sur la seconde ligne :

On emploie les sept noms suivants : UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, pour désigner les sons musicaux :

do ré mi fa sol la si

Les **Notes**, par la *place* qu'elles occupent sur la portée, expriment des sons différents et par leur *forme*, des valeurs différentes :

VALEURS

Cette figure :	𝅝	**La ronde**, représente l'unité			1
—	𝅗𝅥	**La blanche**,	—	les demies	2
—	𝅘𝅥	**La noire**,	—	les quarts	4
—	𝅘𝅥𝅮	**La croche**,	—	les huitièmes	8

Pour faciliter la lecture des valeurs, on divise les morceaux en courtes parties d'égales durées. Ces divisions forment les **Mesures**.

C'est au moyen de petites barres verticales, nommées **Barres de mesure**, que l'on figure les mesures sur la portée. Chaque mesure est elle-même divisée en un nombre de temps égaux :

Il y a des mesures à deux, trois et quatre temps. On les indique par deux chiffres placés l'un sous l'autre sous *forme de fractions* en tête du morceau. Le chiffre supérieur indique le nombre des parties, le chiffre inférieur le rapport de ces parties par rapport à la Ronde, ou l'unité. Exemple :
Mesure à quatre temps ayant un quart de ronde par temps.

Tous les temps d'une mesure n'ont pas une importance égale au point de vue de l'accentuation. Les uns doivent être articulés plus fortement que les autres. Les premiers se nomment **temps forts** et les autres **temps faibles** Les temps forts sont : les premiers temps de chaque mesure et, le troisième temps de la mesure à quatre temps. Chacun de ces temps peut se subdiviser à son tour en plusieurs parties : La première partie d'un temps est fort, relativement aux autres qui sont faibles. Lorsque les temps d'une mesure sont divisibles par deux, on les nomme temps binaires, ils forment les mesures simples.

Avant de commencer **l'étude** des exercices qui ne doivent pas être **chantés**, mais lus rythmiquement dans les trois mouvements suivants : **Lent, Modéré, Vif**, l'élève doit savoir **parfaitement** battre la mesure.

La mesure qui contient l'unité de valeur, c'est à dire la Ronde est la mesure à $\frac{4}{4}$

MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE A 4 TEMPS

Le 1er temps en bas.
Le 2me temps à gauche.
Le 3me temps à droite.
Le 4me temps en haut.

4
2 3
1

OBSERVATION. — Les mesures doivent être égales entre elles et il faut passer avec promptitude et netteté d'un mouvement à l'autre. Si on ne tient pas compte de cette observation on n'obtiendra jamais de bons rythmes.

Pour bien graver dans la mémoire de l'élève les différents rythmes et les différentes valeurs que nous allons étudier, nous nous servons dans ce traité de la Langue des Durées créée par M. Aimé PARIS.

En voici l'explication telle que nous la trouvons dans la méthode élémentaire instrumentale par Mme Emile CHEVÉ.

Toutes les subdivisions de l'unité provenant des souches binaire et ternaire, M. Aimé PARIS consacre les deux voyelles A, E, à la désignation des

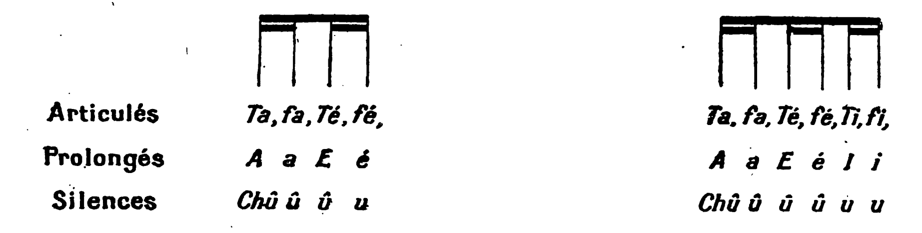
moitiés, et les trois voyelles A, E, I, à la désignation des tiers: de manière que pour la coupe binaire, A désigne toujours la première moitié, E la seconde, et pour la coupe ternaire, A désigne toujours le premier tiers. E le deuxième, I le troisième. Le son I est donc exclusif à la souche ternaire: les deux autres sont communs aux deux souches.

Pour distinguer l'articulation du son, M. Aimé PARIS adopte la lettre T, qu'il joint à la voyelle pour le son articulé, tandis qu'il emploie la voyelle seule pour le son prolongé. Le silence, il l'appelle **Chu**, et la prolongation de silence il la nomme U.

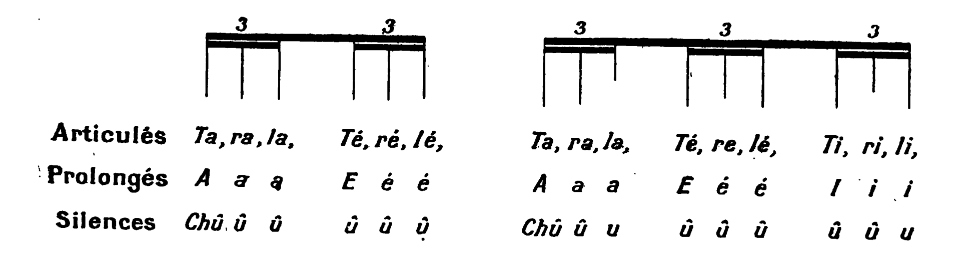
EXEMPLE

	BINAIRE	TERNAIRE
Articulés	*Ta Té,*	*Ta, Té, Ti,*
Prolongés	*A E*	*A E I*
Silences	*Chû û*	*Chû û û*

Pour exprimer la première subdivision binaire, il prend les deux articulations T, F, ce qui lui donne le résultat suivant :



Pour exprimer la première subdivision ternaire, il prend les trois articulations T, R, L, ce qui donne le résultat suivant :



Pour exprimer la seconde subdivision binaire, il prend les quatre articulations T, Z, F, N, ce qui donne le résultat suivant :



Articulés *Ta, za, fa, na, Té, zé, fé, né,* *Ta, za, fa, na, Té, zé, fé, né, Ti, zi, fi, ni,*

Prolongés *A a a a E é é é* *A a a a E é é é I i i i*

Silences *Chû û û û û û û û* *Chû û û û û û û û û û û û*

AUTRES VALEURS

EXPRIMÉES AU MOYEN DE LA LANGUE DES DURÉES

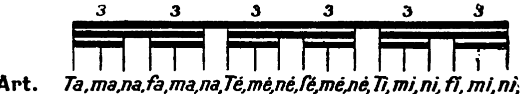
BINAIRE







TERNAIRE

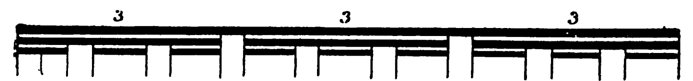


Art. *Ta, ma, na, fa, ma, na, Té, mé, né, fé, mé, né, Ti, mi, ni, fi, mi, ni,*

Prol. *A a a a a a E é é é é é I i i i i i*

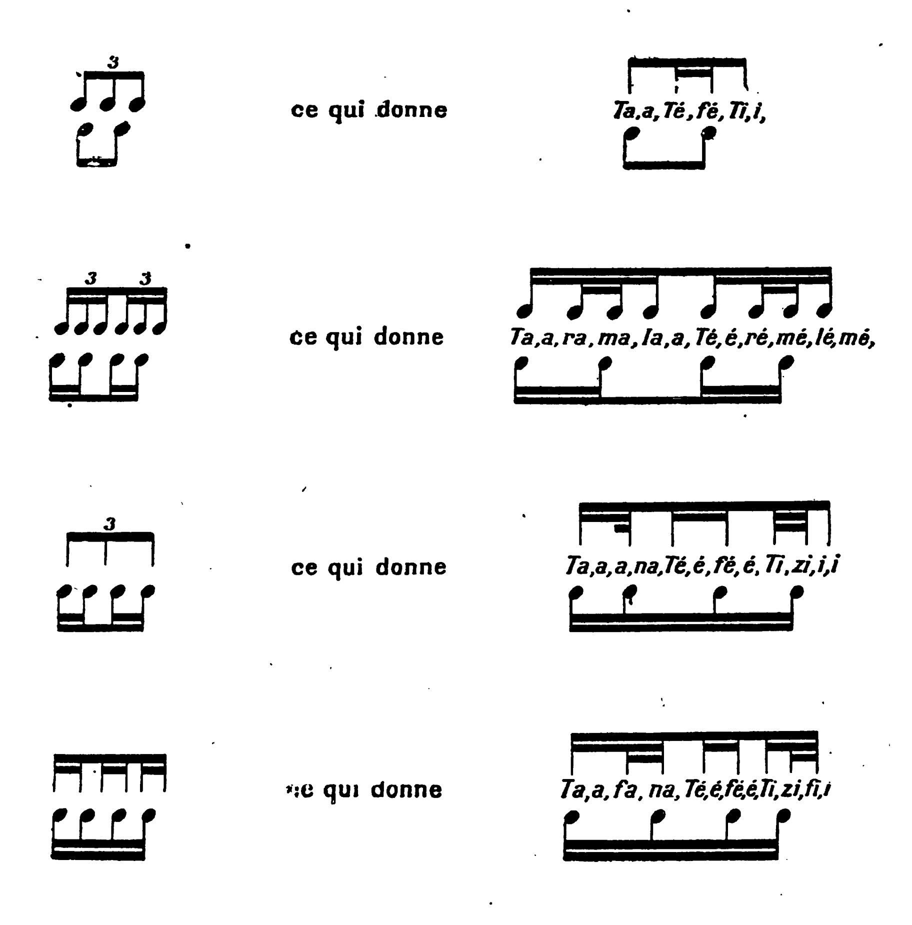
Sil. *Chû û û û û û û û û û û û û û û û û û*

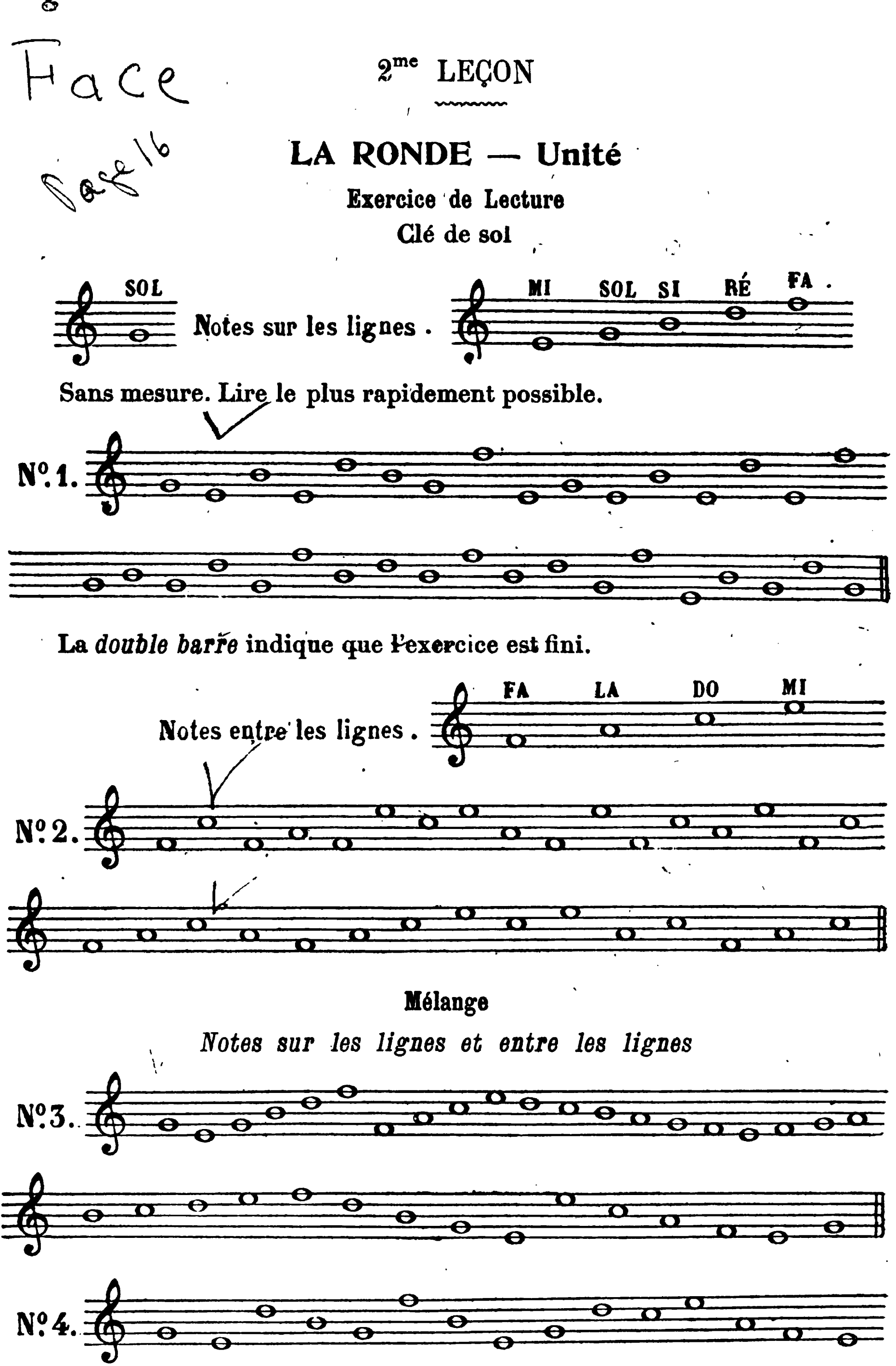


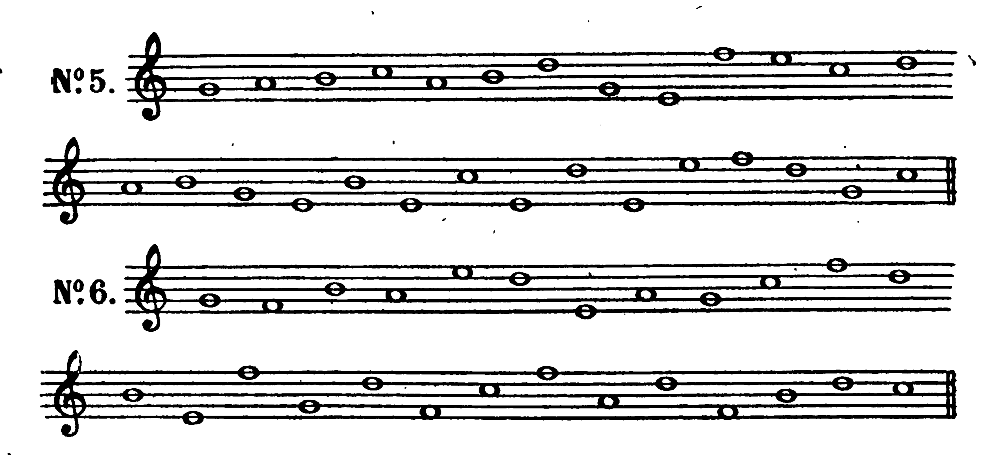


Ta, ma, na, ra, ma, na, la, ma, na, Té, mé, né, ré, mé, né, lé, mé, né, Ti, mi, ni, ri, mi, ni, li, mi, ni.

EXÉCUTION SIMULTANÉE DE LA DIVISION BINAIRE ET DE LA DIVISION TERNAIRE



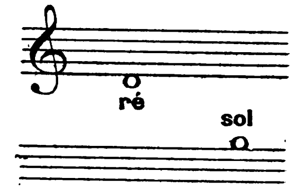

Face
page 16
2me LEÇON
LA RONDE — Unité
Exercice de Lecture
Clé de sol
SOL
Notes sur les lignes .
MI SOL SI RÉ FA .
Sans mesure. Lire le plus rapidement possible.
N°.1.
La double barre indique que l'exercice est fini.
Notes entre les lignes .
FA LA DO MI
N°2.
Mélange
Notes sur les lignes et entre les lignes
N°3.
N°4.



DEVOIRS

1° Tracer des Clés de Sol. — 2° Copier un de ces numéros. — 3° Ecrire en dictée des notes sur les lignes et entre les lignes.

3me LEÇON

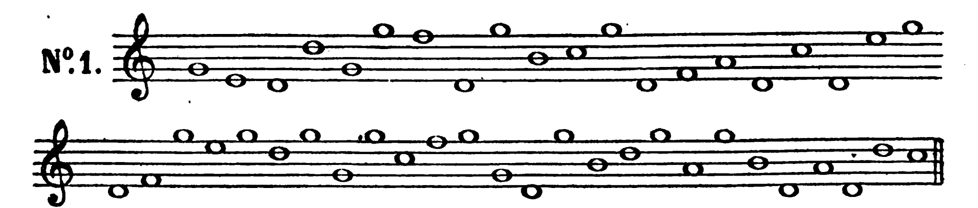


Les notes placées sur les lignes et entre les lignes ne suffisent pas pour écrire tous les sons.

Il y a d'abord la note immédiatement au-dessous de la portée : **ré**

et la note immédiatement au-dessus : **sol**

Exercices de lecture sans mesure



MESURE A 4 TEMPS

Dans la mesure à $\frac{4}{4}$ une ronde doit être tenue quatre temps.

Pour tenir les temps bien égaux entre eux il faudrait compter, mais l'on ne peut nommer les notes et compter à la fois, on bat donc les temps avec la main droite.

La mesure à 4 temps se bat ainsi :

1er temps en *bas*. 1

Deuxième temps à *gauche*

Troisième temps à *droite*

Quatrième temps en *haut*

4 2 3 1

Note. — **En lisant en mesure l'élève doit tenir sa note la durée complète de la valeur, en répétant la dernière lettre du nom.**



Exercices de lecture avec mesure

N°3.

N°4.

N°5.

DEVOIRS

1° *Tracer une clef de sol. Chiffrer la mesure à quatre temps. Copier l'exercice n° 5.*

2° *Le professeur fera une dictée rythmique en battant la mesure, en nommant les notes de la manière indiquée (Voir la note ci dessus).*

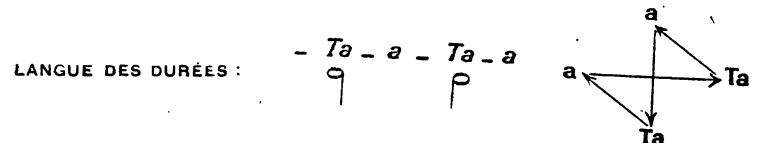
4me LEÇON

LA BLANCHE — Demie

La *Blanche* a la moitié de la durée de la Ronde.

1 2 3 4
O — *Ronde* ou l'unité.

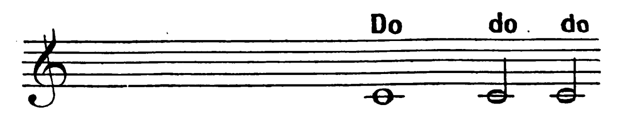
𝅗𝅥 1 2 — 𝅗𝅥 3 4 — *Blanche* : il faut deux blanches ou demies pour égaler la valeur de la ronde.



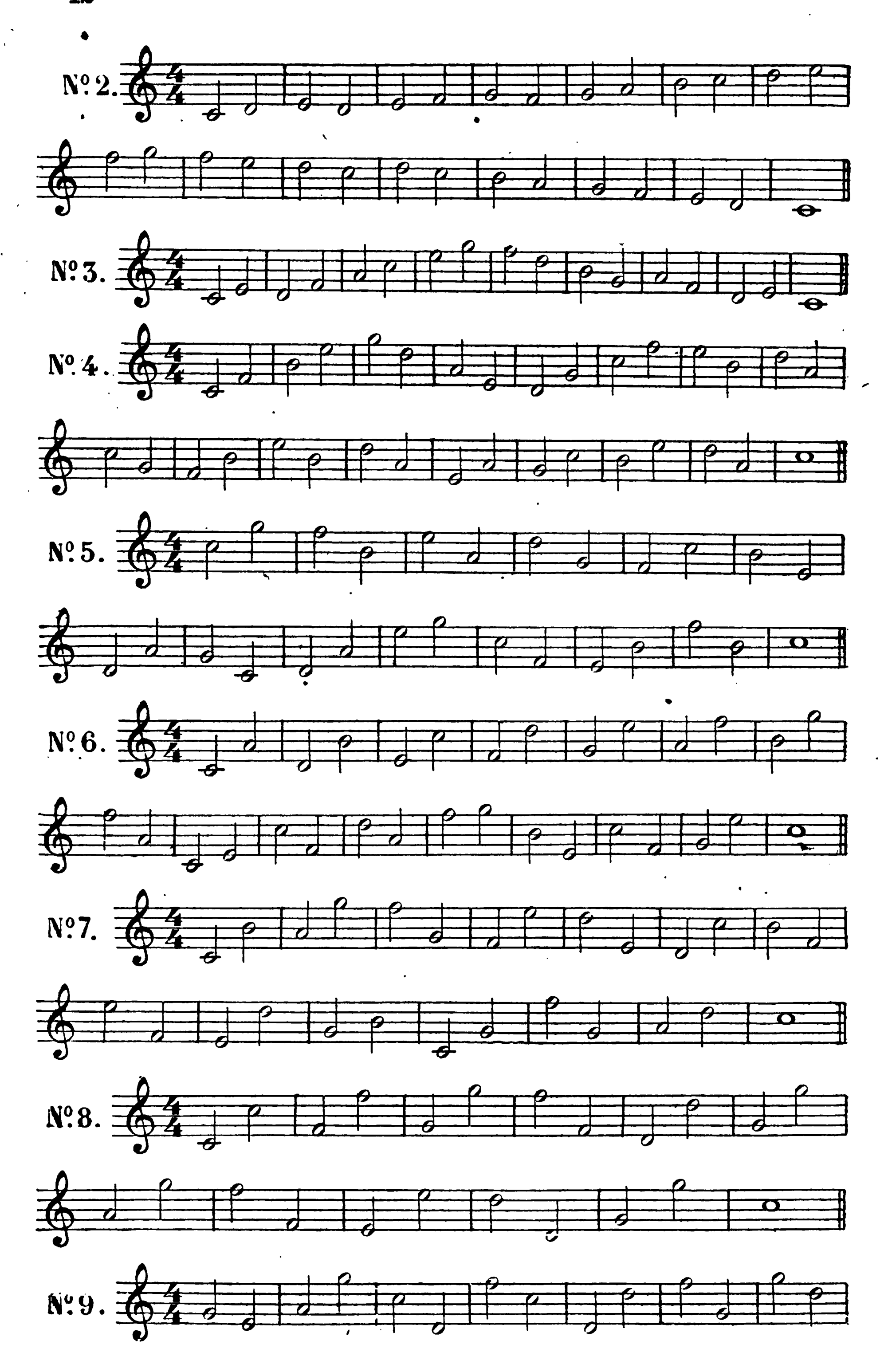
Exercices de Lecture

N°1.

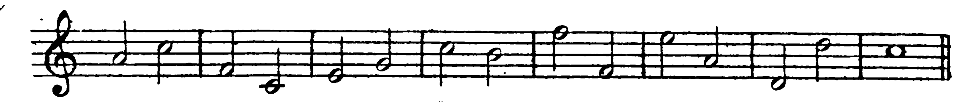
NOTE NOUVELLE



Les lignes que l'on ajoute au-dessus et au-dessous de la portée s'appellent *lignes supplémentaires*.



Nº 2.
Nº 3.
Nº 4.
Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.
Nº 8.
Nº 9.



MESURE A 2 TEMPS

La mesure à 2 temps se bat ainsi :

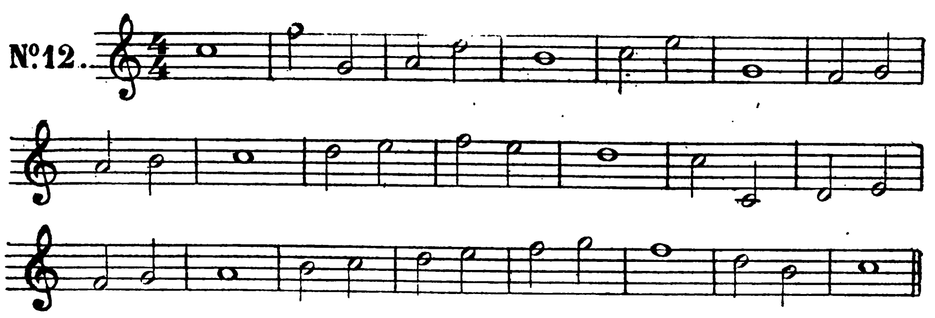
Le 1er temps en *bas*.

Le 2e temps en *haut*.

Exercices de Lecture



MÉLANGES — *Rondes* et *Blanches*



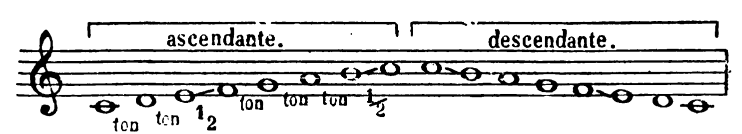
INTONATION

Notre musique est établie sur une mélodie type appelée *gamme*.

La *gamme* est une série de *huit* sons ayant entre eux des rapports déterminés.

La gamme modèle est celle d'ut ou do.

GAMME



Elle est *ascendante* lorsqu'on la prend du grave à l'aigu; et *descendante* lorsqu'on la prend de l'aigu au grave.

Les sons graves sont placés dans le bas de la portée et vice versa.

Tous les sons de cette gamme ne sont pas également espacés entre eux. Entre le DO et le RÉ, le RÉ et le MI, le FA et le SOL, le SOL et le LA, le LA et le SI, la distance est plus grande qu'entre le MI et le FA et le SI et le DO. Dans le premier cas on dit qu'il y a un espace *d'un ton* ou une seconde majeure, et dans le second cas *un demi-ton* ou une seconde mineure.

On donne aussi le nom de *degrés* aux notes de la gamme. Ces degrés sont *conjoints* lorsqu'ils se succèdent sans interruption dans l'ordre de la gamme comme : DO, RÉ, MI, FA, etc. Ils sont *disjoints* lorsque pour aller de l'un à l'autre on en franchit plusieurs comme : DO, MI, RÉ, SOL, etc.

La distance d'un son à un autre s'appelle : *Intervalle*.

L'intervalle se compte par le *nombre de degrés* qu'il renferme.

L'intervalle de	*deux*	degrés	s'appelle	*seconde.*
—	*trois*	—	—	*tierce.*
—	*quatre*	—	—	*quarte.*
—	*cinq*	—	—	*quinte.*
—	*six*	—	—	*sixte.*
—	*sept*	—	—	*septième.*
—	*huit*	—	—	*octave.*
—	*neuf*	—	—	*neuvième.*

Ces intervalles, jusqu'à la septième comprise se trouvant sous deux formes différentes dans la gamme que nous allons étudier, on leur a donné un qualificatif pour les distinguer.

Comme nous l'avons vu plus haut, la petite seconde, celle qui ne contient qu'un demi ton, s'appelle *mineure*. Ex. : mi, fa.

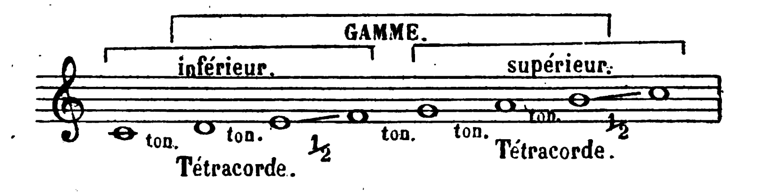
La plus grande seconde s'appelle *majeure* et contient un ton. Ex. : fa, sol, de même :

La plus petite *tierce*	1 ton + 1/2 ton	Ex. :	ré à fa	s'appelle	*mineure.*
La plus grande —	2 tons	—	do à mi	—	*majeure.*
La plus petite *quarte*	2 tons + 1/2 ton	—	do à fa	—	*juste.*
La plus grande —	3 tons	—	fa à si	—	*augmentée.*

La plus petite *quinte*	2 tons + 2 1/2 tons	Ex. :	si à fa	s'appelle	*diminuée.*
La plus grande —	3 tons + 1/2 ton	—	do à sol	—	*juste.*
La plus petite *sixte*	3 tons + 2 1/2 tons	—	mi à do	—	*mineure.*
La plus grande —	4 tons + 1/2 ton	—	do à la	—	*majeure.*
La plus petite *septième*	4 tons + 2 1/2 tons	—	ré à do	—	*mineure.*
La plus grande —	5 tons + 1/2 ton	—	do à si	—	*majeure.*

L'étude des autres modifications des intervalles sera faite plus loin.

La *gamme* se divise en deux groupes de quatre sons, appelés *tétracordes* :



Tétracorde *inférieur*, la *première* moitié de la gamme.
— *supérieur*, la *seconde* moitié de la gamme.

OBSERVATIONS

Les exercices suivants n'ont pas de mesure. En les travaillant il faudra respirer après chaque virgule, et les répéter plusieurs fois de suite très lentement.

Le professeur chantera ou jouera l'exercice pendant que l'élève s'efforcera de retenir de mémoire les notes qu'il vient d'entendre, puis il essayera de les reproduire.

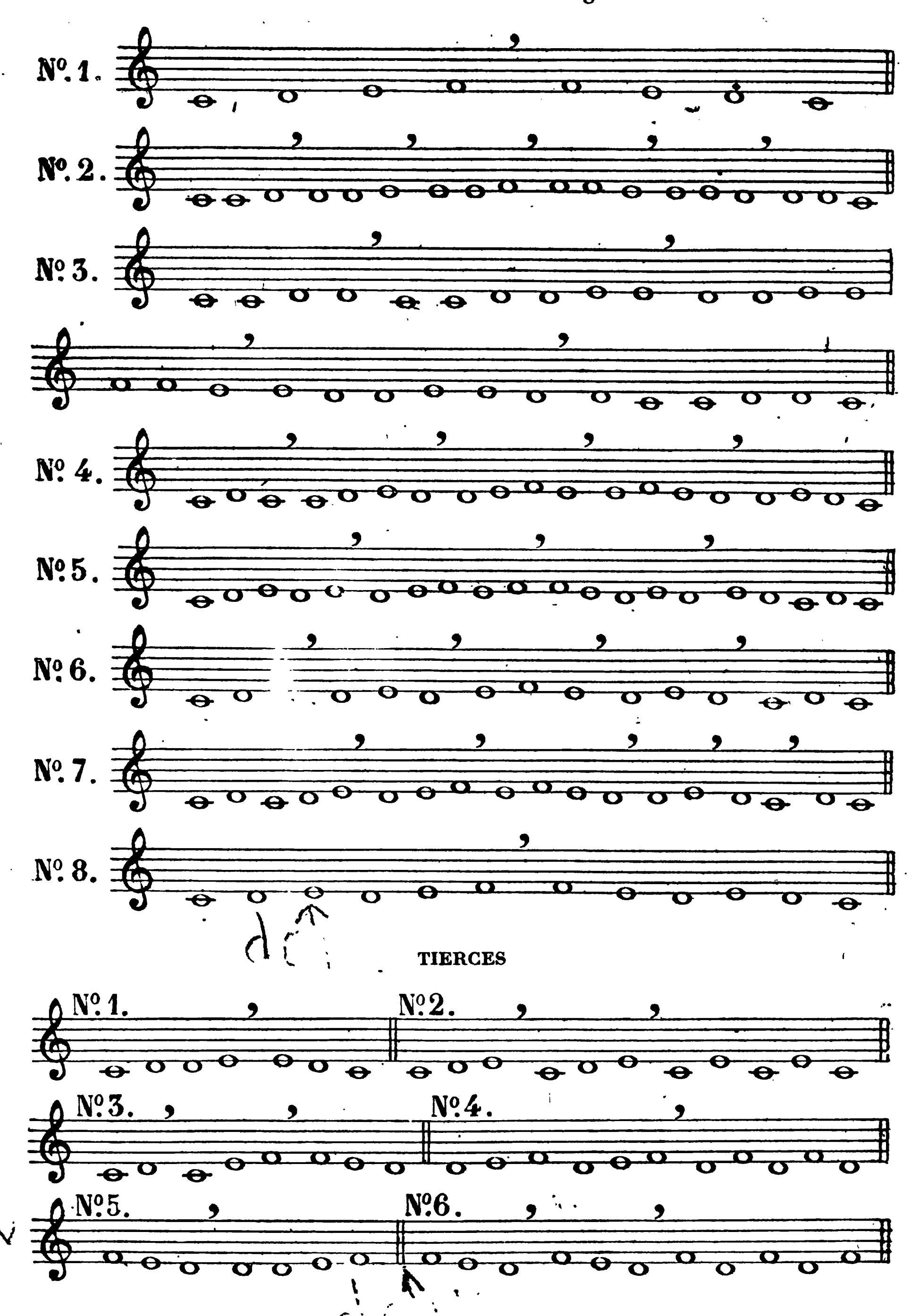
Avant d'émettre un son quelconque, l'élève doit y penser et ne l'attaquer que lorsqu'il se croit certain de le chanter juste.

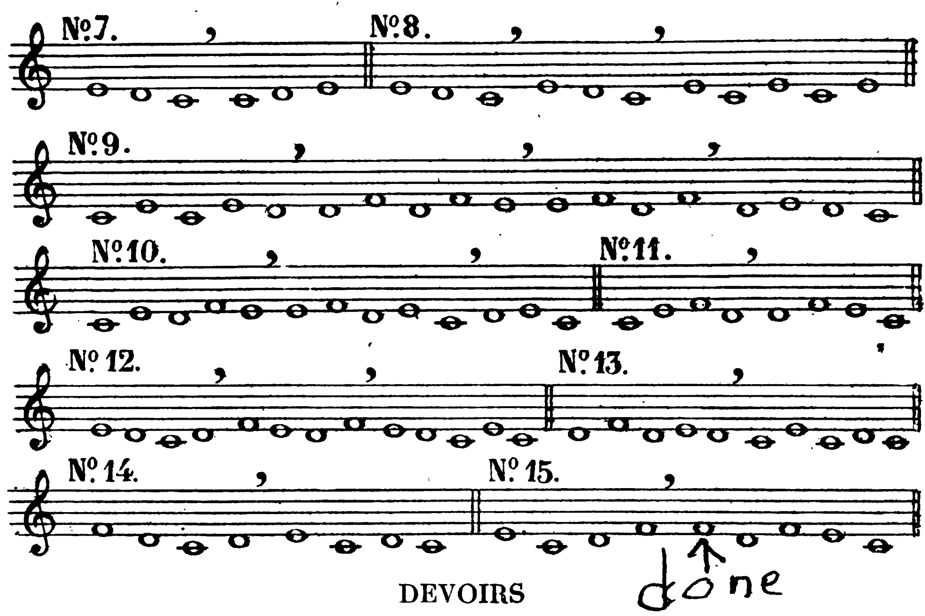
Pour s'assurer que l'élève a retenu les sons qu'il vient de travailler, le professeur vocalisera sur a (chanter sur une voyelle s'appelle vocaliser) et au hasard les notes de ces exercices. Si l'élève les nomme plusieurs fois de suite sans se tromper, il peut passer à l'exercice suivant.

INTONATIONS SANS MESURE

Tétracorde inférieur. — **Étude des Secondes.**

La Seconde est un intervalle de deux degrés.





DEVOIRS

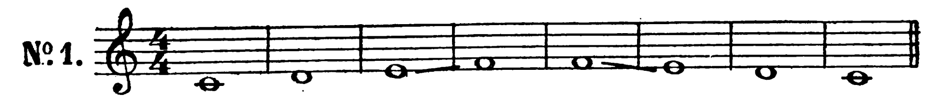
Copier un des exercices. Dire si les secondes ou les tierces qui s'y trouvent sont majeures ou mineures.

INTONATIONS AVEC MESURE

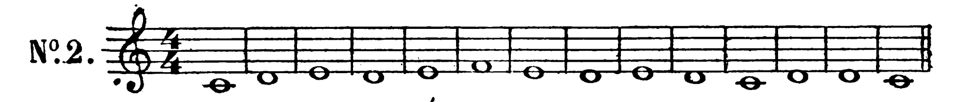
(Exercices à chanter)

La seconde *majeure* contient *un ton.*
La seconde *mineure* — *un demi-ton.*

SECONDES



Il y a *un demi-ton* entre le mi et le fa.



RONDES et BLANCHES



Secondes et Tierces

La tierce est un intervalle de trois degrés.
La tierce *majeure* contient *deux* tons.
La tierce *mineure* — *un* ton et *un demi-ton*.



5me LEÇON

LA NOIRE. — Quart

La noire a la moitié de la durée de la blanche.

Ronde. Unité.

Blanches. Demies.

Noires. Quarts.

LANGUE DES DURÉES : *Ta, ta, ta, ta,* chaque noire par *ta*.

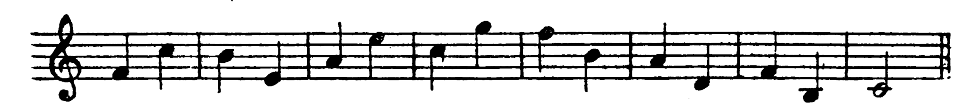
Exercices à lire en nommant les notes.

(Exercice préparatoire)

RONDES et BLANCHES




N°2.
Note nouvelle.
La La La La La La La
N°3.
N°4.
Note nouvelle.
SI SI SI SI SI SI SI
N°5.



MESURE A 3 TEMPS

La mesure à 3 temps se bat ainsi :

Le *premier* temps en *bas*.

Le *deuxième* — à *droite*.

Le *troisième* — en *haut*.

3

2

1

Nº 6.

Nº 7.

Nº 8.

Nº 9.

MÉLANGE

Rondes, blanches, noires. — Unités, demies, quarts,



DEVOIRS

1° *Copier un des numéros précédents de chaque mesure différente.*
2° *Faire le n° 10 en dictée rythmique.*

INTONATIONS SANS MESURE

Tétracorde supérieur

Secondes, intervalles de deux degrés.

Important. — Toujours penser au do en chantant le si. Le si est surmonté d'une croix, +, il y a un demi-ton entre le si et le do.

Nº 1.

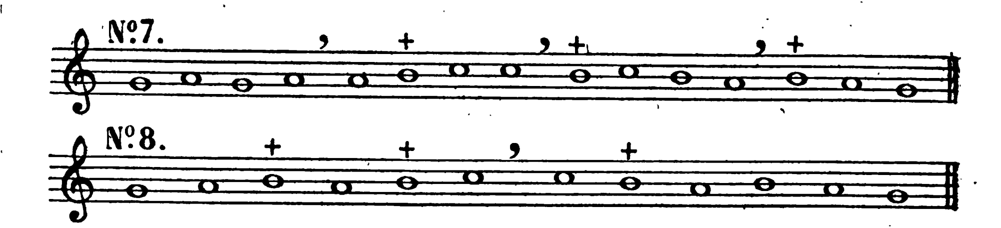
Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

Nº 5.

Nº 6.



Tierces, intervalles de trois degrés

N°1. N°2.

N°3. N°4.

N°5.

N°6.

N°7. N°8.

N°9.

N°10.

N°11. N°12.

N°13.

N°14.

N°15.

INTONATIONS AVEC MESURE

Tétracorde supérieur





DEVOIRS

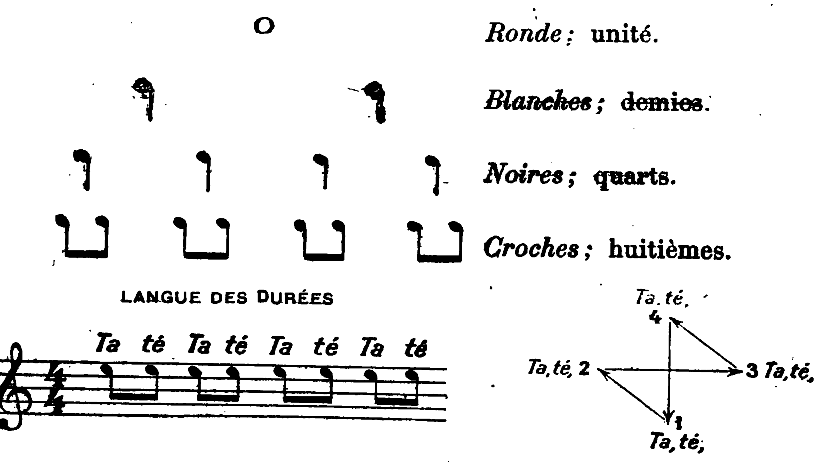
Copier un des numéros de différentes mesures, désigner les tierces et les secondes majeures ; les tierces et les secondes mineures qui s'y trouvent.

Une dictée rythmique.

6e LEÇON

LA CROCHE. — Huitième

La croche a la moitié de la durée de la noire.





Exercices de lecture

RONDES ET BLANCHES

No 1.

No 1 bis

RÉDUCTION EN CROCHES


Si
Si Si
Si Si Si Si
Si Si Si Si Si Si Si Si
Note nouvelle.
N° 2.
N° 3.
N° 4.
N° 5.



Nº. 6.
Nº. 7.
Nº 8.
Nº 9.

RYTHME

Le *rythme* est la combinaison et le groupement des différentes valeurs dans un temps déterminé.

Pour étudier le rythme on se servira de la *langue des durées* dont nous avons parlé dans l'introduction.

1er Exercice rythmique

Répéter plusieurs fois chaque mesure :



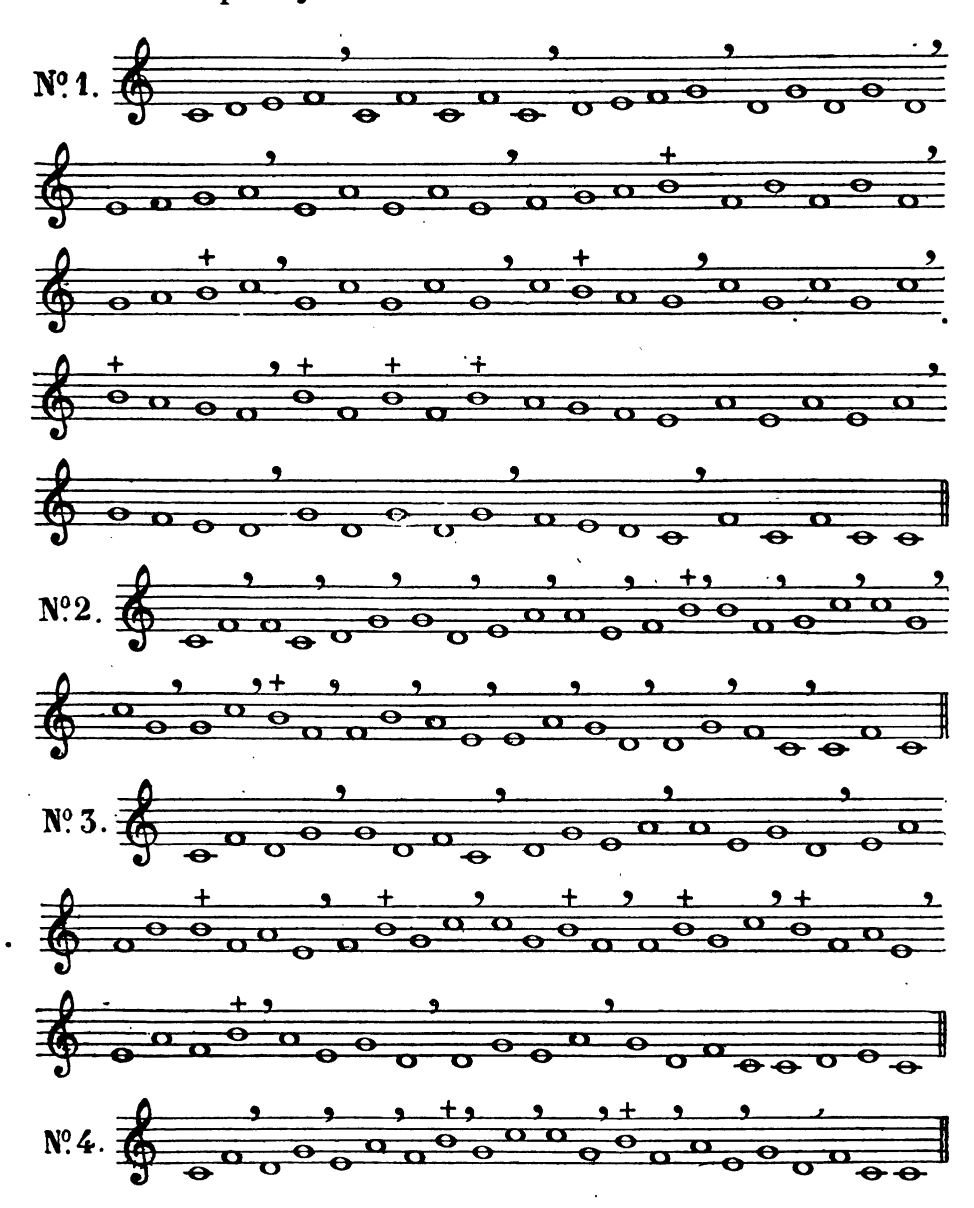
INTONATIONS SANS MESURE

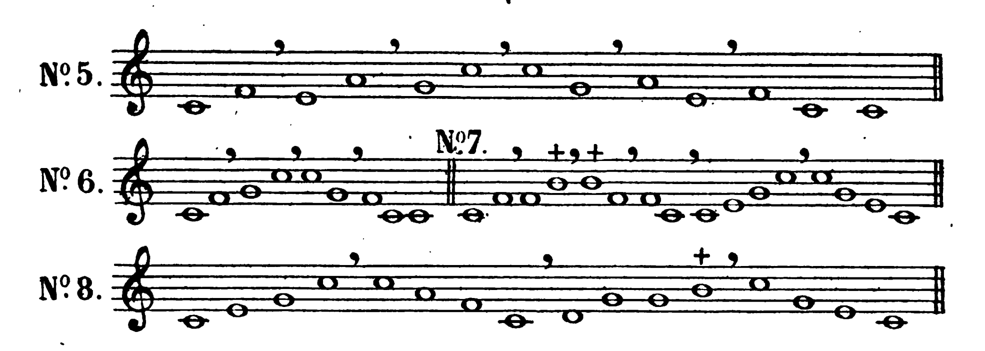
Études des quartes

La quarte est un intervalle de quatre degrés.

La quarte *augmentée* contient 3 tons.

La quarte *juste* — 2 tons et *un* 1/2 ton.





INTONATIONS RYTHMÉES

SECONDES, TIERCES et QUARTES

Faire la lecture rythmique au moyen de la langue des durées.

Nº 1. Assez lent

Nº 1bis. Assez lent.

Nº 2. Très gaiment.



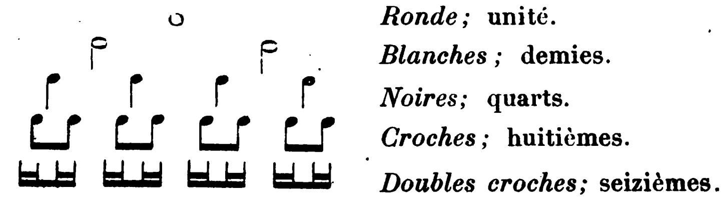
DEVOIR

Continuer à faire les devoirs comme précédemment.

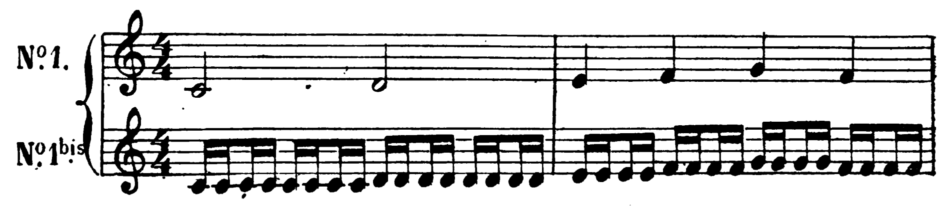
7me LEÇON

LA DOUBLE CROCHE. — Seizième

La double croche a la moitié de la durée de la croche.

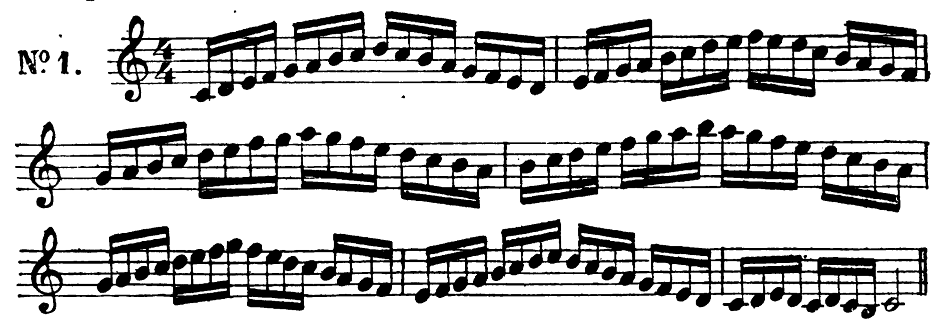


Leçon réduite en doubles croches (1 *bis*)



Exercices de lecture

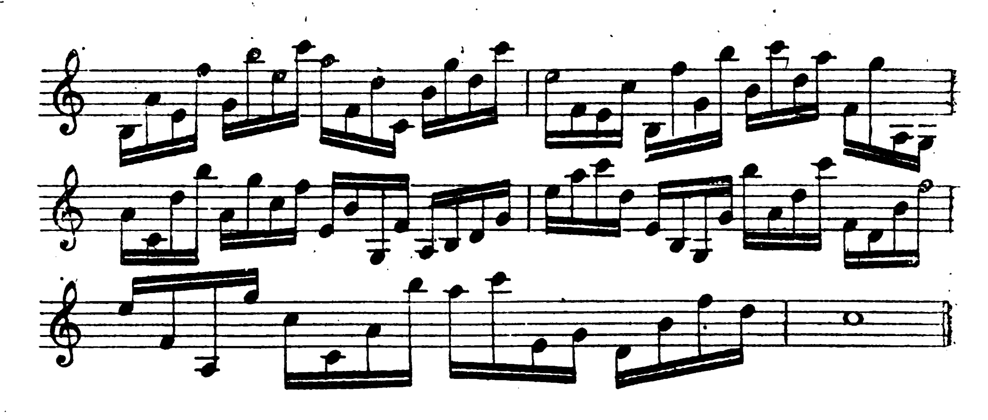
Il faut arriver à lire ces exercices le plus vite et le plus régulièrement possible.





Unité, demie, quart. 8e, 16e.


Nº 5.
Nº 6.
SOL SOL SOL SOL SOL
Note nouvelle.
Nº 7.
Nº 8.



RYTHME

2e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES

Ta fa Té fé

Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé Tafatéfé

Ta Ta fa té fé Ta Ta fa té fé Ta fa te fé Ta Ta fa té fé Ta

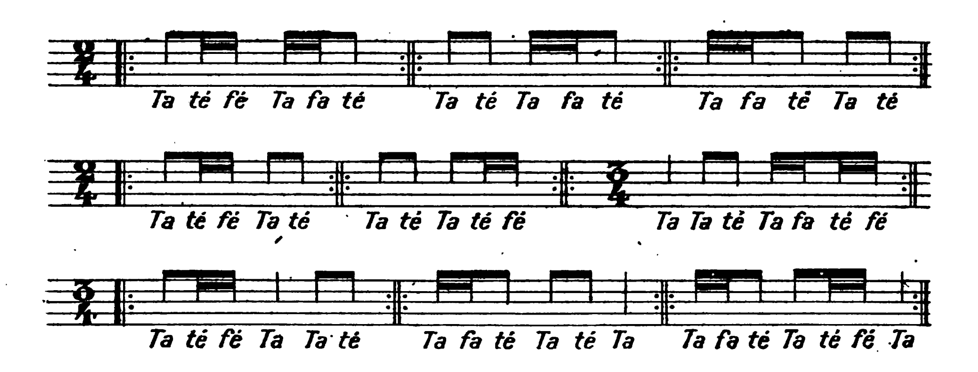
Ta fa té fé Ta Ta Ta Ta Ta fa té fé Ta Ta Ta Ta Ta fa té fé Ta

Ta Ta Ta Ta fa té fé Ta a Ta fa té fé Ta Ta a Ta Ta fa té fé

Ta Ta a Ta fa té fé Ta fa té fé Ta a Ta Ta Ta fa té fé Ta a

Ta té Ta té Ta fa té fé Ta fa té fé Ta té Ta fa té fé Ta fa té fé Ta té

Ta fa té é Ta fa té é Ta té fé Ta té fé Ta fa té Ta té fé



Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES. — RÉCAPITULATION

Unité, demies, quarts, huitièmes, seizièmes

Lecture rythmique à l'aide de la langue des durées.

Nº 1.

Nº 2.

Nº 3.

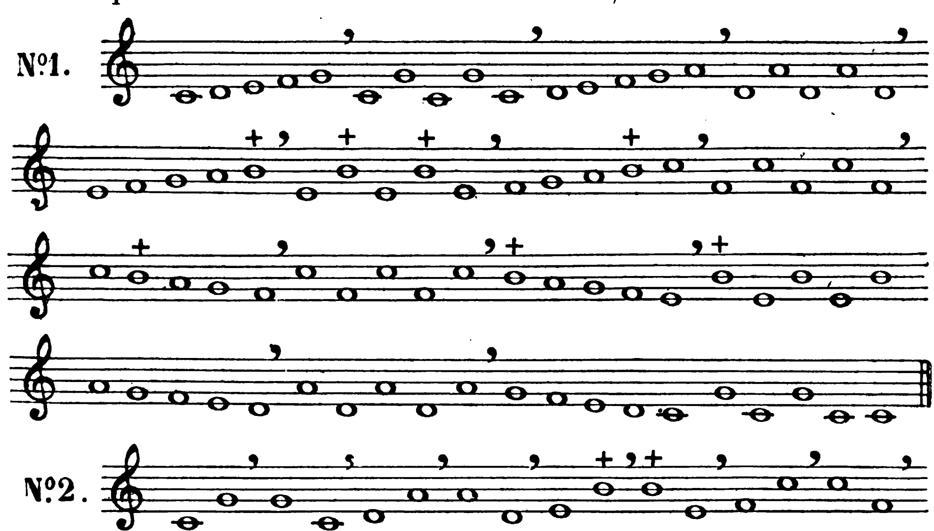
DEVOIR

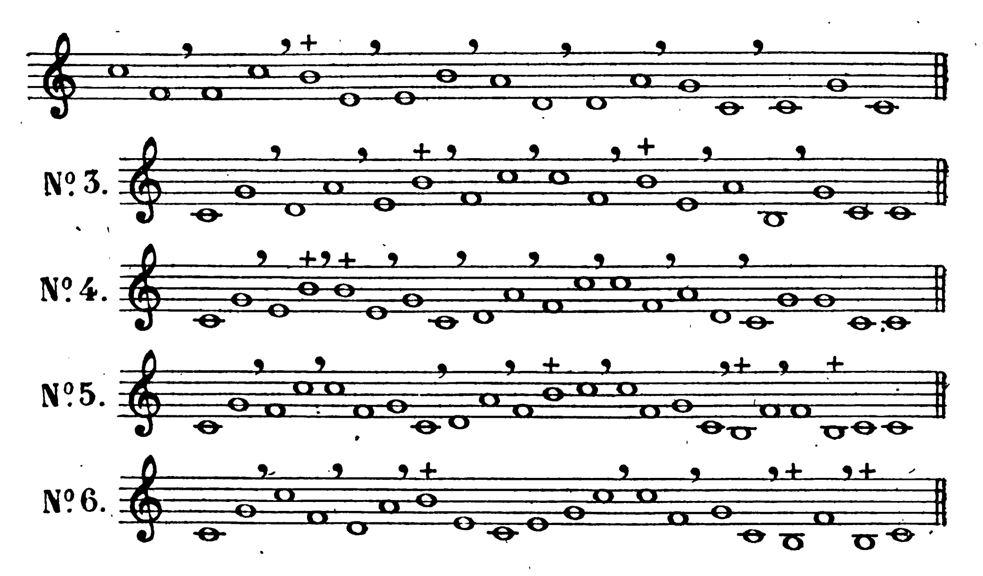
Copier un des exercices.

INTONATIONS SANS MESURE

Etude des Quintes

La quinte est un intervalle de cinq degrés.
La quinte *juste* contient 3 tons et *un* 1/2 ton.
La quinte *diminuée* — 2 tons et *deux* 1/2 tons.





INTONATIONS RYTHMÉES

Secondes. Tierces, Quartes et Quintes

MOUVEMENT MODÉRÉ

Nº 1.


N°2.
Assez vite.
N° 2.bis
N°3.
PAS TRES VITE



DEVOIRS

Copier le dernier exercice jusqu'aux premières doubles croches.

Écrire les intonations sans rythme en dictée; ensuite le n° 1 et n° 2 et l'apprendre par cœur.

8me LEÇON

LE TRIOLET

Le Triolet est la division *ternaire* (par trois) d'une valeur simple.

Pour obtenir cette division on place le chiffre 3 dessus ou dessous.

Un triolet peut ne pas former un groupe de trois notes égales, pourvu que la somme de ses durées soit équivalente à celle de trois notes égales.

A retenir. — Le silence peut aussi faire partie du triolet; sa valeur doit alors être celle de la note qu'il remplace (voir les silences).

Exercices de lecture




Note nouvelle.
RÉ
RÉ
RÉ
RÉ
RÉ
Nº 4.
Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.



RYTHME

3e exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES

Les plus grandes difficultés rythmiques consistent dans le passage de deux à trois et de trois à quatre.

Cet exercice est donc le plus important de tous.

Ta té Ta té | Ta té ti Ta té ti | Ta té Ta té ti

Ta té ti Ta té | Ta té Ta té Ta té ti | Ta té Ta té ti Ta té

Ta té ti Ta té Ta té | Ta té ti Ta té Ta té ti | Ta té Ta té ti Ta té ti | Ta té ti Ta té ti Ta té

Ta Ta té Ta té ti | Ta té Ta Ta té ti | Ta té ti Ta Ta té | Ta Ta té ti Ta té

Ta té ti Ta té Ta | Ta té Ta té ti Ta | Ta Ta té Ta té ti Ta té ti

Ta té ti Ta té ti | Ta fa té fé Ta fa té fé | Ta té ti Ta té ti | Ta fa té fé Ta fa té fé

Ta té ti Ta fa té fé | Ta fa te fé Ta té ti | Ta té Ta té ti Ta fa té fé | Ta té ti Ta té Ta fa té fé


Ta té Tafatéfé Tatéti Tafatéfé Tatéti Taté Tafatéfé Taté Tatéti Tatéti Tafatéfé Taté
Tatéti Tafaté Tatéfé Tatéti Tatéfé Tatéti Tafaté Tatéti Ta Taté Tatéti Tafatéfé
Ta Tafaté Tatéti Tafatéfé Tatéti Tatéfé Ta Tafatéfé Tatéfé Tafatéfé Tatéti Tafaté
Tatéti Tafatéfé Tatéfé Tafaté Tatéfé Tatéfé Tatéti Tafatéfé Tafaté Tafaté Tatéti Tafatéfé
Tatéfé Tafaté Tatéti Tafatéfé Tatéfé Tatéti Taté Tafatéfé
Exercices de Lecture
MÉLANGE DES RYTHMES. — RÉCAPITULATION
Nº 1.
Nº 2.

N° 3.

INTONATIONS SANS MESURE

Étude des sixtes

La sixte est un intervalle de six degrés.

La sixte *majeure* contient 4 tons et *un* 1/2 ton.
La sixte *mineure* — 3 tons et *deux* 1/2 tons.



Nº 2.

Nº 3.

Nº 4.

Nº 5.

Nº 6

INTONATIONS RYTHMÉES

Secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes




Assez vite
N°2.



DEVOIRS

Copier un des exercices, désigner les divers intervalles qui s'y trouvent, dire qu'ils sont majeurs, mineurs, justes, augmentés ou diminués. Dire les nombres de tons et de 1/2 tons contenus dans ces intervalles.

9me LEÇON

DU POINT

THÉORIE. — En plaçant un *point après une note* celle-ci se trouve *augmentée de la moitié de la durée.*

La *Ronde* ou unité *pointée*	o .	vaut	(3 blanches)	*Blanches* ou demies.
La *Blanche* ou demie *pointée.*	(blanche) .	vaut	(3 noires)	*Noires* ou quarts.
La *Noire* ou quart *pointée.*	(noire) .	vaut	(3 croches)	*Croches* ou huitièmes.
La *Croche* ou huitième *pointée.*	(croche) .	vaut	(3 doubles croches)	*Doubles Croches* ou seizièmes.
La double *Croche* ou seizième *pointée.*	(double croche) .	vaut	(3 triples croches)	*Triples* ou trente-deuxièmes.

A retenir. — On place également le point après les figures de silences. Son effet est le même que lorsqu'il est placé après les figures de notes ; il augmente de moitié la durée du silence. Il n'est pas d'usage de pointer la pause, la demi-pause ni le soupir.

On peut placer deux points après une note ou un silence. Le second point augmente la durée de cette note ou de ce silence de la moitié du premier point.

Exercices de Lecture




Do o o ré
Note nouvelle.
Mi, mi, mi, mi, mi
Nº 2.
Do o o mi sol ol ol si
Nº 2bis





RYTHME

4e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES. — Note pointée

Ta a a Ta

Ta é a té Ta Ta té a é Ta

Ta a é fé Ta a é fé Ta fa é é Ta fa é é

Ta Ta a é fé Ta té Ta a é fé Ta té Ta a é fé Ta té ti Ta a é fé

Ta té fé Ta fa té Ta a é fé Ta té ti Ta fa é é Ta té ti Ta fa é é Ta fa té fé

Ta té ti Ta fa té Ta té fé Ta a é fé Ta té fé Ta té ti Ta fa é é Ta té fé

Ta té Ta té ti Ta a é fé Ta té ti Ta fa é é Ta té ti Ta fa té Ta té ti

Ta té ti Ta té Ta a é fé Ta fa é é Ta té ti Ta a é fé

Ta té ti Ta a é fé Ta fa é é

Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES

Faire la lecture au moyen de la langue des durées avant de dire le nom des notes.

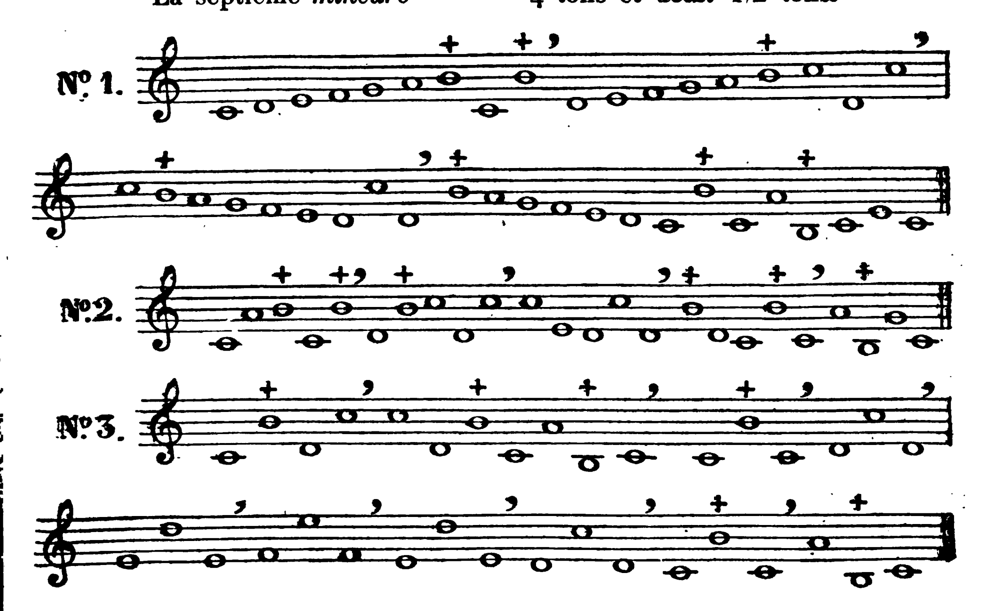


Nº 3.

INTONATIONS SANS MESURE

Étude des septièmes

La septième est un intervalle de sept degrés.
La septième *majeure* contient 5 tons et *un* 1/2 ton.
La septième *mineure* — 4 tons et *deux* 1/2 tons.



Étude des octaves

L'octave est un intervalle de huit degrés

L'octave *juste* contient 5 tons et *deux* 1/2 tons diatoniques.

N° 1.

N° 2.

N° 3.

INTONATIONS RYTHMÉES

Pas vite.

N° 1.


Nº 2.
Assez vite et très marqué
Nº 3.
Assez vite.



DEVOIRS

Continuer les copies, les dictées rythmiques et en intonations et les apprendre par cœur.

10me LEÇON

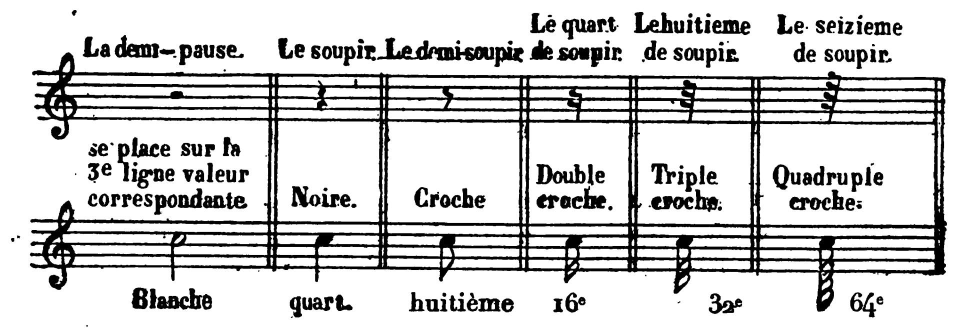
LE SILENCE

Pour indiquer l'interruption des sons, on emploie des signes appelés *silences*.

Il y a sept figures exprimant la durée plus ou moins longue de l'interruption du son et qui sont :

La PAUSE qui se place *au dessous de la 4e ligne*. La pause a la ronde comme valeur correspondante (voir tableau, page 1).

Puis :

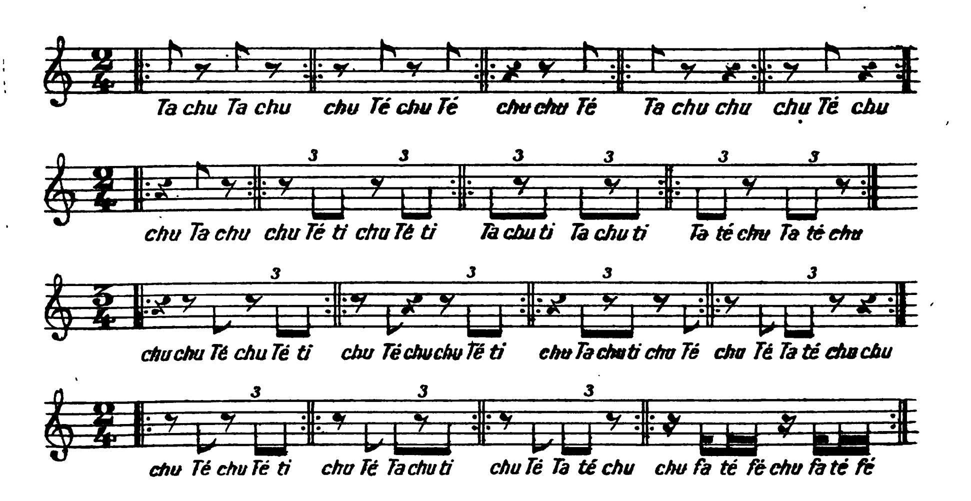


Important. — Le silence peut faire partie d'un triolet. On peut mettre un ou deux points après le silence, excepté après la pause, la demi-pause et le soupir qu'il n'est pas d'usage de pointer.

RYTHME

5e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES. — Tous les silences s'expriment par Chu.





Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES — RÉCAPITULATION

Faire d'abord la lecture rythmique de ces exercices à l'aide de la langue des durées avant d'en faire la lecture en nommant les notes.

Nº 1.


Note nouvelle.
Fa fa fa fa fa
No. 2.
No. 3.

11me LEÇON

FORMATION DE LA GAMME

Le principe de la formation de la gamme se trouve dans la résonnance d'un corps sonore.

Tout son produit est accompagné de sons moins perceptibles appelés *harmoniques*. — Ces sons prennent naissance avec le son principal : ils sont d'autant plus puissants et rendent celui-là d'autant plus beau que la partie résonnante dans laquelle il se développe sera plus apte à les faire vibrer. — C'est ce qui explique *le timbre* plus ou moins agréable de certaines voix, de certains instruments. — Une oreille peu exercée ne les entend pas toujours, on arrive cependant avec un peu d'exercice à entendre les deux principaux harmoniques qui sont à la *douzième* juste et à la *dix-septième* majeure du son principal. (Voir un peu plus loin, p. 61, pour les mots majeurs et justes.)

Harmoniques

FA son principal

En rapprochant ces sons, on obtient deux tierces superposées auxquelles on donne le nom d'**accord** parfait lorsqu'elles sont entendues simultanément.



(Cet accord est dit *Accord parfait majeur*, lorsque la première tierce est majeure, et *mineur* si la première tierce est mineure.

En prenant do comme son principal avec ses harmoniques on obtient l'accord parfait.

DO, MI, SOL,

Le sol pris à son tour comme son principal donnera l'accord parfait.

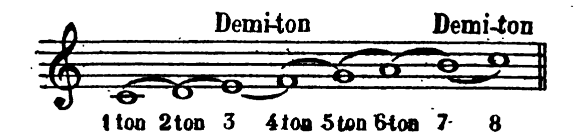


Dans ces trois accords parfaits on trouve toutes les notes composant la gamme de do majeur.

On appelle **tonales** les trois notes sur lesquelles sont établis les accords parfaits.

Ces notes occupent dans la *gamme* le premier, le quatrième et le cinquième degré

Cette *gamme* contient cinq tons et deux demi-tons. — Les demi-tons sont placés entre le troisième et le quatrième et entre le septième et le huitième degré, entre les autres degrés l'espace est d'un ton :



Pour distinguer entre eux les espaces de la gamme qui contiennent un même nombre de degrés, mais qui n'ont pas la même étendue, on leur a donné des noms particuliers : **Majeur, Mineur, juste, augmenté diminué.**

Tous les intervalles de la gamme de Do calculés en partant de la tonique sont majeurs à l'exception de la quarte, de la quinte et de l'octave qui sont justes.

Plus petit d'un demi-ton que majeur, l'intervalle est **mineur.**

Plus grand d'un demi-ton que majeur ou juste, l'intervalle est **augmenté.**

Plus petit d'un demi-ton que mineur ou juste, l'intervalle est **diminué.**

Chaque espace de ton peut être partagé en deux demi-tons, cette division se fait soit en élevant les notes inférieures d'un demi-ton soit en baissant les notes supérieures de la même quantité.

Pour obtenir des sons plus aigus d'un demi-ton que ceux fournis par la gamme de Do on se sert du signe ♯ appelé Dièse.

Pour obtenir des sons plus graves d'un demi-ton, on se sert du ♭ appelé **bémol.**

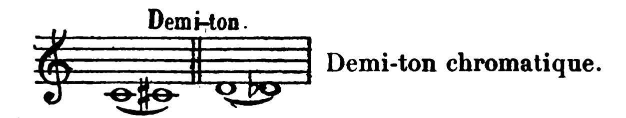
Le son peut être élevé de deux demi-tons à l'aide du **double dièse** ♯♯ ou ✕ ; on le baisse de deux demi-tons à l'aide du **double bémol** 𝄫.

Pour ramener une note à l'état naturel on se sert du signe ♮ appelé **bécarre.**

Le ton est partagé en neuf parties appelées **commas.**

Les deux demi-tons qui proviennent de la division du ton ne sont pas égaux. L'un est appelé chromatique, l'autre diatonique.

Le *demi-ton chromatique* est celui qui existe entre deux notes de même nom, mais dont l'une des deux est altérée.



C'est le plus grand des deux demi-tons, il contient cinq commas.
Le *demi-ton diatonique* est celui qui existe entre deux notes de noms différents il ne contient que quatre commas.



Sur les instruments à son fixe, piano, orgue, etc. On divise le ton en parties égales. Ce système s'appelle *accord tempéré* ou *tempérament.*

Voici maintenant la composition de chacun des différents intervalles :

Secondes
- mineure : un demi-ton diatonique.
- majeure : un ton.
- augmentée : un ton et un demi-ton chromatique.

Tierces
- diminuée : deux demi-tons diatoniques.
- mineure : un ton et un demi-ton diatonique.
- majeure : deux tons.
- augmentée : deux tons et un demi-ton chromatique.

Quartes
- diminuée : un ton et deux demi-tons diatoniques.
- juste : deux tons et un demi-ton diatonique.
- augmentée : deux tons et un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique ou trois tons (triton).

Quintes
- diminuée : deux tons et deux demi-tons diatoniques.
- juste : trois tons et un demi-ton diatonique.
- augmentée : trois tons, un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique (ou quatre tons).

Sixtes
- diminuée : deux tons et trois demi-tons diatoniques.
- mineure : trois tons, deux demi-tons diatoniques.
- majeure : quatre tons et un demi-ton diatonique.
- augmentée : quatre tons, un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique.

Septièmes
- diminuée : trois tons et trois demi-tons diatoniques.
- mineure : quatre tons et deux demi-tons diatoniques.
- majeure : cinq tons et un demi-ton diatonique.

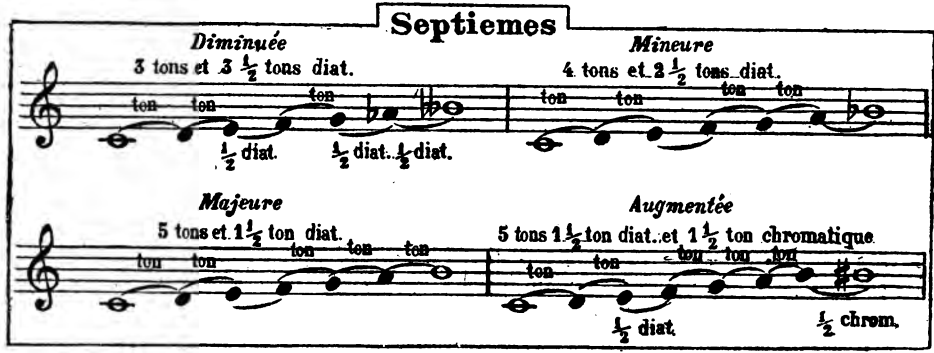
Octaves
- diminuée : quatre tons et trois demi-tons diatoniques.
- juste : cinq tons et deux demi-tons diatoniques.
- augmentée : cinq tons, deux demi-tons diatoniques et un demi-ton chromatique.

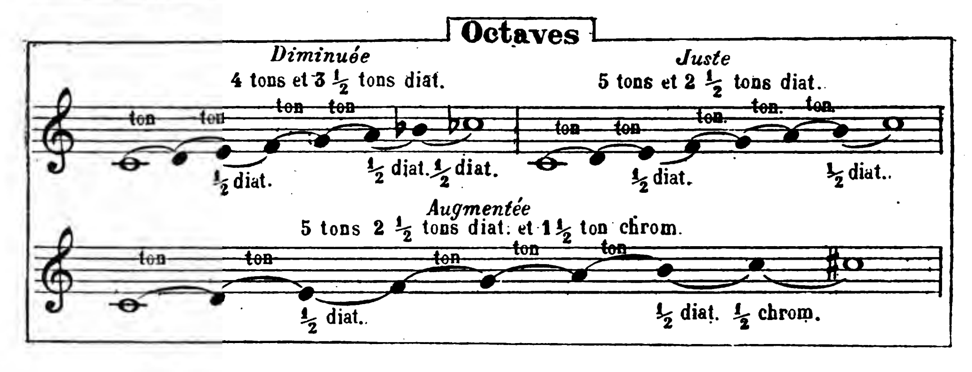
TABLEAU

de la composition des intervalles









Moyen Mnémonique pour retenir facilement la Composition des Intervalles

1° — Les tons et les demi-tons contenus dans un intervalle mineur, majeur ou juste, étant additionnés ensemble, doivent former un total inférieur de un au nom de l'intervalle.

2° — Les intervalles majeurs ou justes ont un demi-ton diatonique.

3° — Les intervalles mineurs ont deux demi-tons diatoniques.

EXCEPTIONS
- La 2e et la 3e majeures n'ont pas de demi-ton.
- La 2e et la 3e mineures n'ont qu'un demi-ton.
- L'octave juste a deux demi-tons.

Exemple. — Trouver la composition de la *sixte majeure*. Sixte, cinq espaces — l'intervalle majeur contenant un demi-ton, sa composition sera donc de quatre tons et un demi-ton diatonique.

Un intervalle augmenté est toujours plus grand d'un demi-ton chromatique que le même intervalle majeur ou juste. Excepté pour la quarte augmentée qui peut ne pas contenir de demi-ton chromatique et de fa à si en ut majeur.

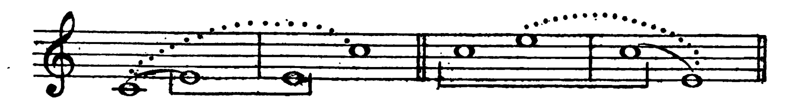
Exemple. — On demande la composition de la *quinte augmentée*. La quinte juste contenant 3 tons et 1 demi-ton diatonique. La quinte augmentée contiendra 3 tons et 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique.

Un intervalle diminué est toujours plus petit d'un demi-ton chromatique que le même intervalle mineur ou juste.

Exemple. — Trouver la composition de la *septième diminuée*. Nous savons qu'il faut retrancher un demi-ton chromatique à la septième mineure, or la septième mineure contenant 4 tons et 2 demi-tons diatoniques, la septième diminuée contiendra 3 tons et 3 demi-tons diatoniques.

On appelle *renverser un intervalle*, intervertir les deux notes formant cet intervalle ; c'est-à-dire que le son grave devienne aigu ou que le son aigu devienne grave.

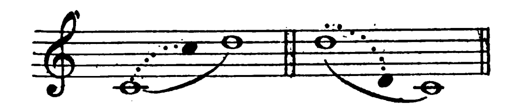
Le renversement d'un intervalle s'opère soit en haussant d'une octave la note grave pour qu'elle devienne note aiguë, soit en baissant d'une octave la note aiguë pour qu'elle devienne note grave.



Les intervalles simples sont ceux qui ne dépassent pas l'octave. Les intervalles composés sont ceux qui excèdent cette limite.

Seuls, les intervalles simples peuvent être renversés.

Les intervalles redoublés ne peuvent pas être renversés, car la note grave de l'intervalle à renverser portée à la note supérieure resterait note grave. Et de même pour la note aiguë descendue à l'octave inférieure qui resterait note aiguë.



Tout intervalle additionné avec son renversement doit former le nombre neuf. Le renversement d'une seconde donne une septième; d'une quarte, une quinte, etc.

Les intervalles diminués deviennent **augmentés.**
— mineurs deviennent **majeurs.**
— majeurs deviennent **mineurs.**
— justes restent **justes.**
— augmentés deviennent **diminués.**

On nomme **intervalle harmonique** deux notes entendues simultanément.

Les intervalles harmoniques se divisent en intervalles **consonants** ou **consonances** et en **intervalles dissonants** ou **dissonances.**

TABLEAU DES CONSONANCES

CONSONANCES PARFAITES

Octave juste. — Quinte juste.

CONSONANCES IMPARFAITES

Tierce mineure. — Sixte mineure
» majeure. — » majeure

CONSONANCE MIXTE

Quarte juste

CONSONANCES ATTRACTIVES

Quarte augmentée. — Quinte diminuée

Tous les autres intervalles sont dissonants.

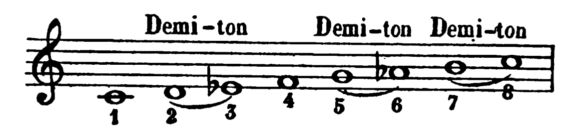
12me LEÇON

DU MODE

Le *Mode* est la manière d'être d'une gamme. Cette manière d'être est caractérisée par la place qu'occupent les demi-tons.

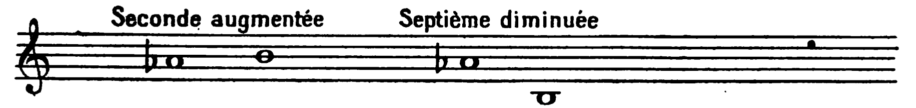
Le mode est *majeur* lorsque les demi-tons sont placés entre le 3e et le 4e degré et entre le 7e et 8e degré. Si on altère le 3e et le 6e degré en les rendant plus graves d'un demi-ton, on obtient une gamme d'un caractère tout différent qu'on appelle *mineure*; les 3e et 6e degrés sont appelés notes modales.

Les *demi-tons* sont donc placés entre le 2e et le 3e degré, entre le 5e et le 6e degré et entre le 7e et le 8e degré dans la gamme mineure.



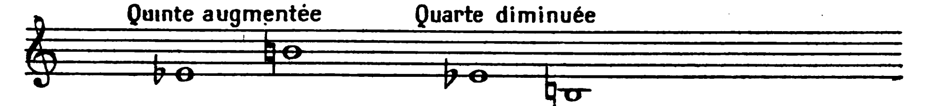
La proximité de certaines notes de ce mode produit des intervalles appartenant exclusivement au seul mode mineur. Tels sont : le 6e et le 7e degrés. La seconde augmentée ou la septième diminuée, son renversement.

Exemple en ut mineur



Le 3e et le 7e degrés ; la quinte augmentée ou son renversement ; la quarte diminuée :

Exemple en ut mineur



Ces intervalles sont donc caractéristiques du mode mineur.

L'étude de la gamme se fera de la même manière que celle de la gamme majeure en la divisant en deux demi-gammes ou tétracordes.



Tétracorde inférieur

IMPORTANT. — Toujours penser aux sons que l'on veut émettre avant de les produire.



Penser au ré lorsqu'on fait le mi



INTONATIONS SANS MESURE



1er Tétracorde. Secondes

Mineur.

Nº

Majeur.

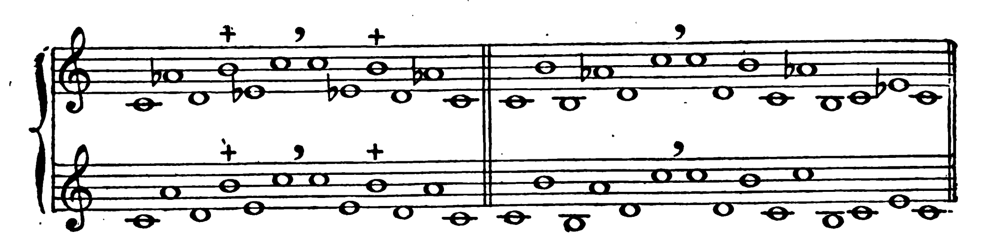
2e Tétracorde. Secondes

Mineur.

Majeur.


Pour vaincre les difficultés, assurer au moyen des notes voisines :
Le mi le re Le lab par le sol Et le si ♮ par le do
Tierces
Mélange des 2 tétracordes
Quartes
Quintes

Sixtes. — Sixtes. — Septièmes



Gammes. — Accords

La génération de la gamme mineure est la même que celle de la gamme majeure. Elle est formée par trois accords parfaits mineurs établis sur les notes tonales.

INTONATIONS RYTHMÉES

Faire la lecture ryihmique de l'exercice suivant à l'aide de la langue des durées avant de le chanter.

Notes modales.

En majeur. En mineur.



DEVOIR

Copier l'exercice précédent, désigner les passages qui sont dans le mode majeur, ceux qui sont dans le mode mineur : désigner les intervalles et le nombre de tons et de demi-tons qui y sont contenus.

13me LEÇON

MESURES COMPOSÉES

La *mesure simple* est celle dont chaque temps est divisible par 2. Le chiffre supérieur dans les mesures simples est toujours 2, 3, ou 4.

Si chaque temps d'une mesure est divisible par trois, la mesure est dite *composée*. Le chiffre supérieur des mesures composées est toujours 6, 9 ou 12.

Les mesures *simples* les plus usitées sont celles qui contiennent une noire par temps.

$$\frac{2}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \text{et} \quad \frac{4}{4}$$

Les mesures *composées* les plus usitées sont celles qui contiennent une noire pointée par temps.

$$\frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \text{et} \quad \frac{12}{8}$$

Chaque mesure simple a sa mesure composée correspondante. Pour transformer une mesure simple en une mesure composée, il faut ajouter un point à la figure de note formant un temps de cette mesure composée.

Pour transformer une mesure composée en mesure simple faire l'opération inverse, retrancher le point après chaque figure de note formant un temps de cette mesure composée.

Liaison. — La liaison ⌒ comme signe de durée sert à unir deux ou plusieurs notes de même nom. La liaison est indispensable pour obtenir certaines durées supérieures à celles qui peuvent fournir les signes de durée indiqués précédemment.

RYTHME

6e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES :



Exercices de lecture

Nº 1.

Nº 2.

Nº 3.

Note nouvelle.

Sol, sol, sol, sol, sol,

Nº 4.


N°5.
LANGUE DES DURÉES
ta é fé ti ta é fé ti
N°6.



RYTHME

7e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES

Ta é ti Ta té ti Ta té i Ta té ti Ta é ti Ta té i Ta té i Ta é ti

Ta é i Ta fa té fë ti fi Ta é ti Ta fa té fë ti fi Ta é Ti fi Ta fa té fë ti

Ta fa Té i Ta té fë ti Ta fa té ti fi Ta é ti Ta fa té ti Ta fa Té i

Ta té fë ti fi Ta é Ti fi Ta té fë ti Ta fa Té i Ta té fë ti Ta fa té ti

Ta fa té ti fi Ta té fë ti Ta fa té fë ti fi Ta a é fë ti Ta fa té i fi Ta té fë ti fi

Ta é ti Ta té ti Ta fa té fë ti fi Ta a é fë ti Ta chu Té chuu Ti chuu chu chu Té fë ti fi

chuu chu chu Té i Ta té chu Ta té chu Ta chu fë chu chu chu fë ti Ta fa chu ti fi chu Té fë ti fi

chu fa chu fë chu fi chu [illegible] fé chu chuu[illegible] i chu té chu ti chu

Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES — RÉCAPITULATION

Faire d'abord la lecture rythmique de ces exercices à l'aide de la langue des durées avant d'en faire la lecture en nommant les notes.




Nº 3.
Comparer les deux rythmes.
Nº 4.



INTONATIONS RYTHMÉES

Très modéré

Majeur.

Nº 1

Mineur.

Assez vite

Nº 2

Comparer les deux rythmes

3

3

3 3

3 3

3


3
3
3
3
3
3
3
3
3
Mouvt modéré.
Nc 3
12
8



DEVOIR

Continuer les copies, dictées.

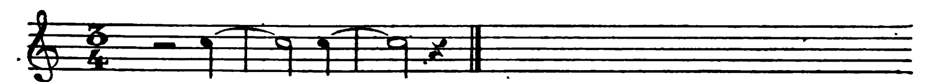
Trouver par cœur la mesure composée de chaque mesure simple et vice versa.

14me LEÇON
LA SYNCOPE

Théorie. — On nomme syncope un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps qui se prolonge sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps.



Une syncope dont les deux parties ne sont pas égales s'appelle *irrégulière*.



Le contre-temps est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps mais ne se prolongeant pas.

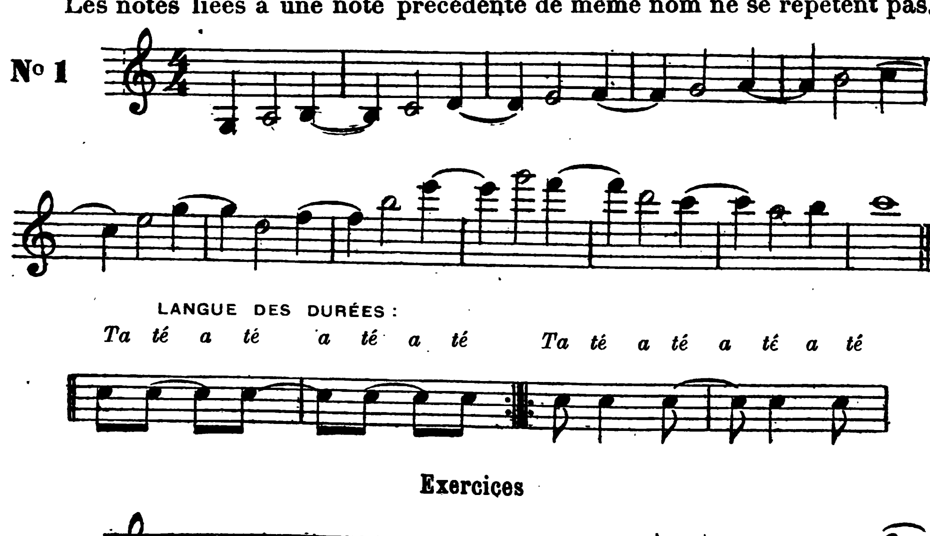


Le contre-temps est *irrégulier* quand il y a deux temps faibles pour un temps fort.

Exercices de Lecture

SYNCOPE DANS LES MESURES SIMPLES

Les notes liées à une note précédente de même nom ne se répètent pas.



Exercices



LANGUE DES DURÉES ET MANIÈRE DE DÉCOMPOSER ET D'ÉTUDIER LA SYNCOPE

Syncope de double croche

LANGUE DES DURÉES — ECRITURE ORDINAIRE

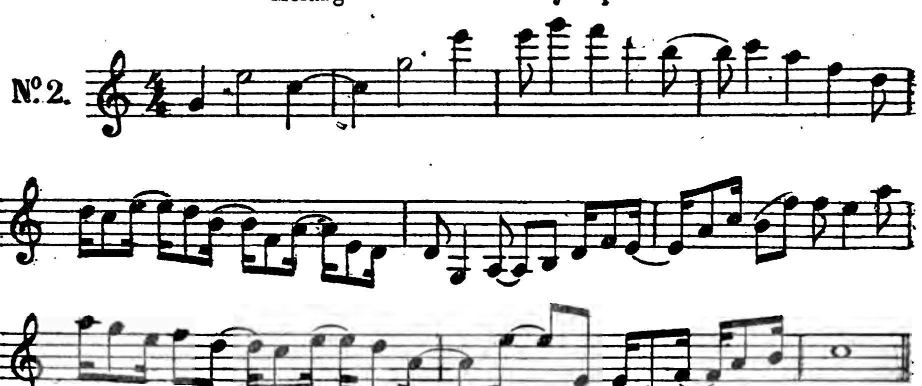
Ta fa é fé a fa é fé a fa é fé a fa é fé — *Ta fa é fé a fa é fé a fa é fé a fa é fé*



Sol la a si i do o ré é mi i fa a sol ol la



Mélange des différentes syncopes



Mélange des syncopes aux rythmes précédemment étudiés

Faire d'abord la lecture rythmique de ces exercices à l'aide de la langue des durées avant d'en faire la lecture en nommant les notes.




Syncopes dans les mesures composées
Syncopes irrégulières
Nº 1.
Nº 2.
Nº 3.
Mélange des syncopes
Nº 4.


N°5.
LANGUE DES DURÉES
8e Exercice rythmique
3 3 3
Ta fa é fë a té Ta té ti Ta fa é fë Ta té ti Ta fa é fë a té ti
3
Ta fa é fë Ta a é fë Ta fa é fë Ta é tı Ta té a é té
3 3 3 3
Ta fa té a fa é fë a té ti a a é fë Ta té ti a té tı a té ti a fa é fë

INTONATIONS SANS MESURE

Division des tons et des demi-tons

Chaque espace de *ton*, comme on l'a vu plus haut, peut être divisé en deux demi-tons.

Cette division peut se faire au moyen du *dièse* en élevant le son grave d'un demi-ton, ou au moyen du *bémol* en abaissant le son aigu d'un demi-ton.

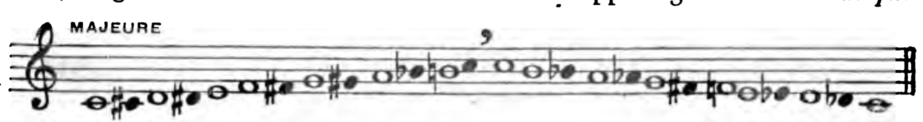
Penser toujours à la note immédiatement supérieure ou inférieure à laquelle doit aboutir l'altération.

N° 1

N° 2.

Gammes chromatiques

Une *gamme* faite entièrement de *demi-tons* s'appelle *gamme chromatique.*





DEVOIR

Continuer les devoirs écrits et par cœur comme précédemment.

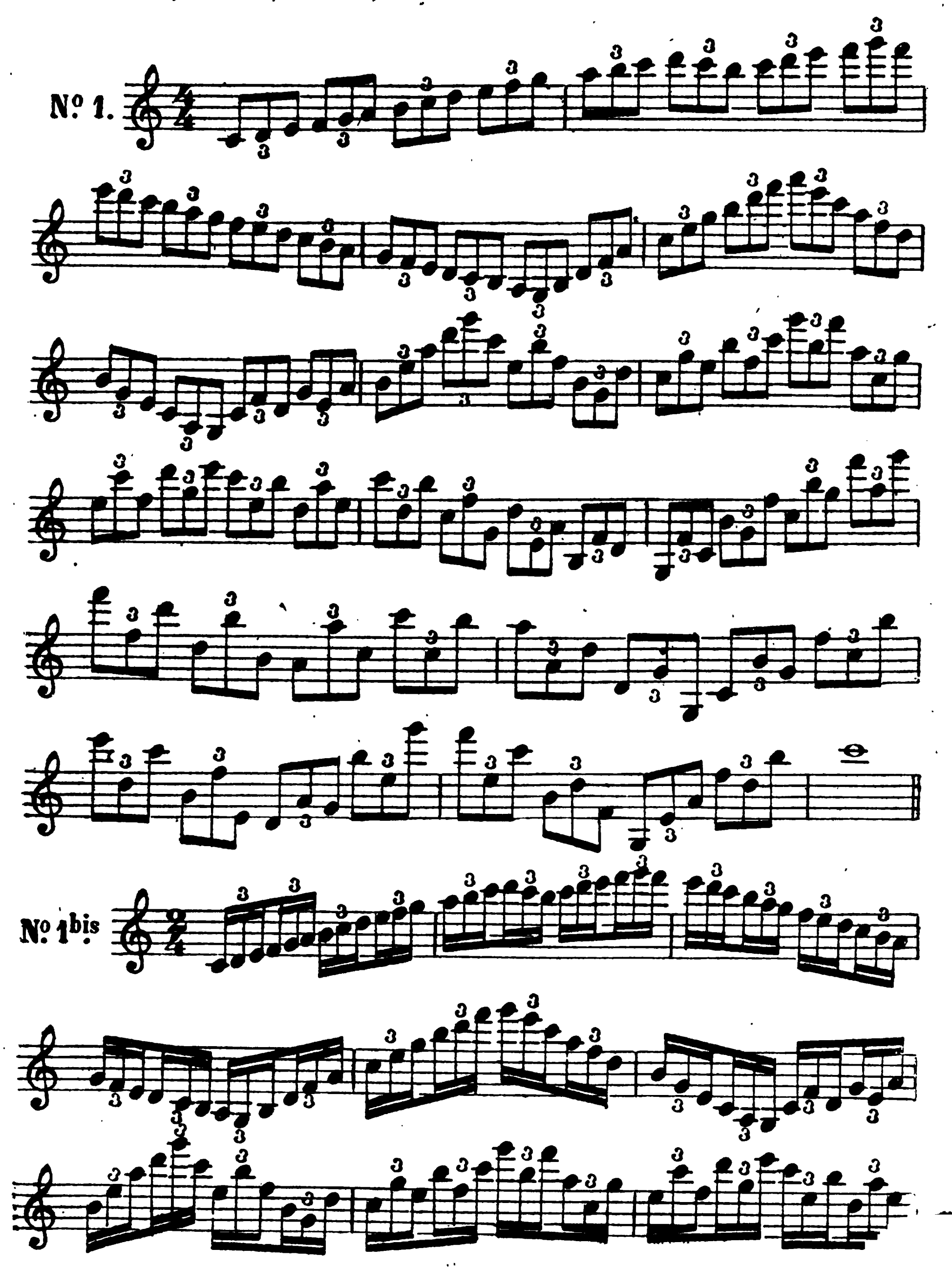
15me LEÇON

LE DOUBLE TRIOLET

Le double triolet, *sixain* ou *sextolet*, est la réunion de deux triolets voisins en un seul. Il s'indique soit en mettant deux 3 ou un 6 au-dessus du groupe.

Exercices de lecture

Nº 1, Triolet; Nº 1 *bis*, le même exercice en double Triolet.

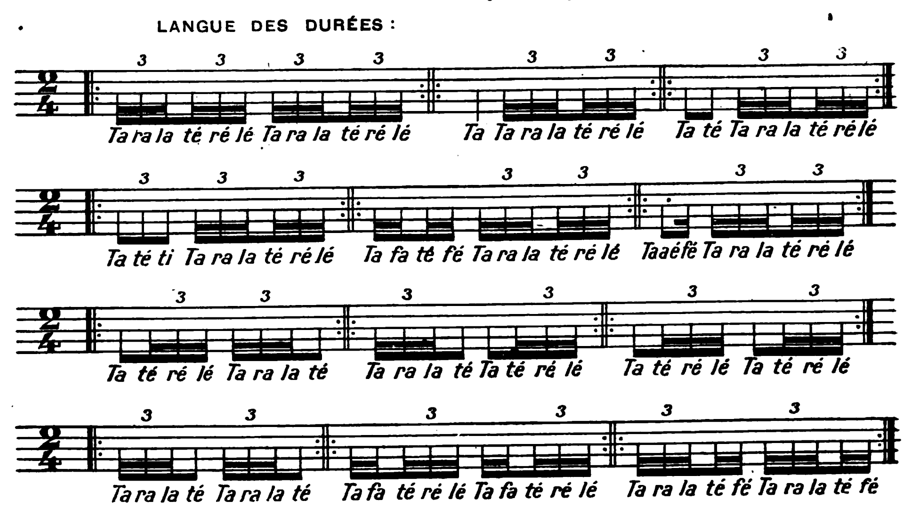


No 2

RYTHME

9e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES :





Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES. — RÉCAPITULATION

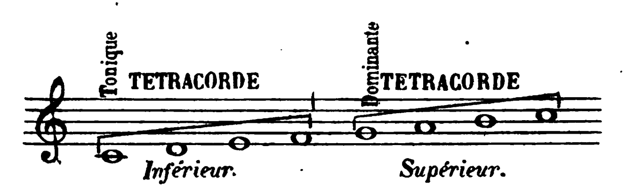
N° 3

16me LEÇON

ENCHAINEMENT DES GAMMES

Théorie. — Le premier degré d'une gamme s'appelle *tonique*; le second *sus-tonique*; le troisième *médiante*; le quatrième *sous-dominante*; le cinquième *dominante*; le sixième *sus-dominante*; le septième *note sensible*.

Les degrés principaux d'une gamme sont la **tonique** et la **dominante**. On peut prendre une note quelconque comme point de départ d'une gamme à condition d'observer la même distance entre ses degrés que ceux donnés dans la gamme modèle.



Les deux tétracordes de cette gamme sont exactement semblables. Pour avoir de nouvelles gammes il suffit d'ajouter une nouvelle série de quatre sons à l'un de ces tétracordes.

Si on prend le tétracorde supérieur d'une gamme pour en faire le tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme il faudra élever d'un demi-ton l'avant-dernière note de ce nouveau tétracorde. Si au contraire on prend le tétracorde inférieur d'une gamme pour en faire le tétracorde supérieur d'une gamme nouvelle, il faudra baisser d'un demi-ton la dernière note de ce nouveau tétracorde afin de conserver aux tons et demi-tons la place qu'ils doivent occuper.

La série des sons nouveaux nécessaires à la formation des nouvelles gammes s'enchainent de quintes en quintes en montant pour les tons prenant plus de dièses dans cet ordre :



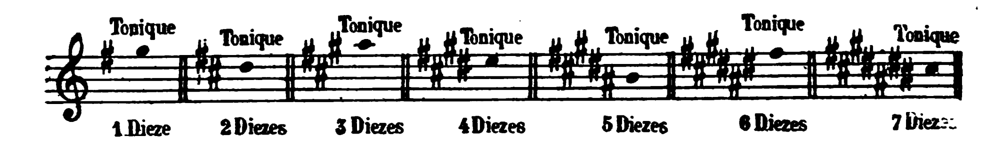
et de quintes en quintes en descendant pour les tons prenant plus de bémols, dans cet ordre :



L'enchaînement est le même pour les gammes mineures. Le premier dièse est sur le fa et le premier bémol sur le si, parce qu'il n'y a pas de quinte juste entre ces deux notes.

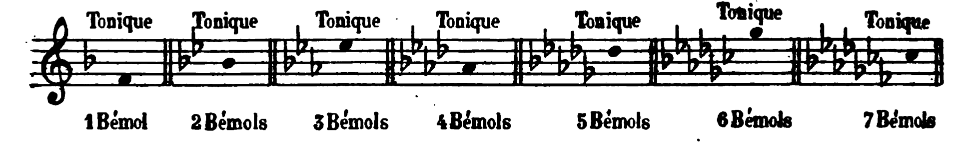
On désigne par le mot **Ton** l'ensemble des sons formant une gamme diatonique et par le mot **Gamme** une succession de ces mêmes sons dans un ordre déterminé.

Les dièses qui font partie d'une gamme ne se placent pas devant chacune des notes qu'elles altèrent. On les place, dans leur ordre de succession, immédiatement après la clé au commencement de la portée.



Pour trouver la tonique lorsque ce sont des dièses qui sont placés à la clé et qui en constituent l'armure, il suffit de prendre la note placée un demi-ton diatonique au-dessus du dernier dièse.

Les bémols qui font partie d'une gamme ou d'un ton ne se placent pas devant chacune des notes qu'ils altèrent. Ainsi que les dièses, ils se placent immédiatement après la clé dans leur ordre de succession.



Les bémols placés ainsi forment l'armure de la clé.

Pour trouver la tonique lorsque ce sont des bémols qui sont à l'armure, il faut se rappeler que le dernier bémol est toujours la quatrième note de la gamme.

(Voir le tableau des gammes à la fin du livre).

Gammes relatives

On donne le nom de *relatives* à deux gammes à distance d'une tierce mineure l'une de l'autre ayant une armure commune mais de mode différent :

Les deux gammes relatives ayant la même armure de la clé, il faut un moyen de discerner dans laquelle de ces deux gammes le morceau est écrit. Ce moyen est de voir si la dominante du ton majeur élevée d'un demi-ton chromatique (note sensible du mode mineur) ne se trouve pas dans les premières mesures. Si oui le morceau est dans le mode mineur, si non il est majeur.

(Voir les tableaux p. 92 et p. 93).

DEVOIRS

Dictées rythmiques et par cœur.

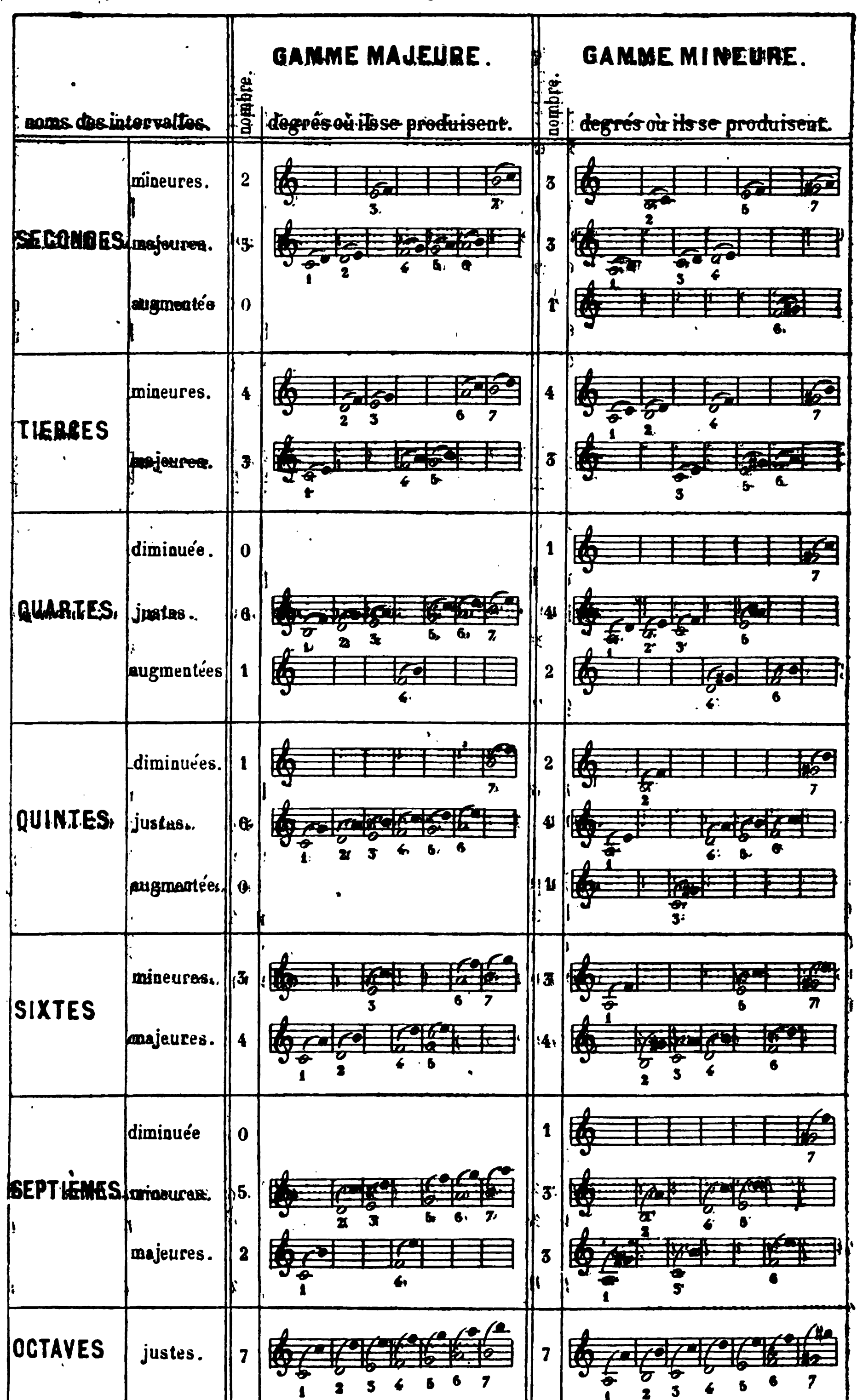
1° Ecrire les gammes par cœur avec leurs relatifs, avec l'armature.

2° Convertir les gammes majeures en mineures et indiquer comment marquer les demi-tons.

3° Ecrire ces mêmes gammes sans armature en plaçant les altérations devant chaque note.

TABLEAU DES INTERVALLES

qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure.



noms des intervalles.		nombre.	GAMME MAJEURE. degrés où ils se produisent.	nombre.	GAMME MINEURE. degrés où ils se produisent.
SECONDES.	mineures.	2	3. 7.	3	2 5 7
	majeures.	5	1 2 4 5 6	3	1 3 4
	augmentée	0		1	6.
TIERCES	mineures.	4	2 3 6 7	4	1 2 4 7
	majeures.	3	1 4 5	3	3 5 6
QUARTES.	diminuée.	0		1	7
	justes.	6	1 2 3 5 6 7	4	1 2 3 5
	augmentées	1	4	2	4 6
QUINTES.	diminuées.	1	7	2	2 7
	justes.	6	1 2 3 4 5 6	4	1 4 5 6
	augmentées.	0		1	3
SIXTES	mineures.	3	3 6 7	3	1 5 7
	majeures.	4	1 2 4 5	4	2 3 4 6
SEPTIÈMES.	diminuée	0		1	7
	mineures.	5	2 3 5 6 7	3	2 4 5
	majeures.	2	1 4	3	1 5 6
OCTAVES	justes.	7	1 2 3 4 5 6 7	7	1 2 3 4 5 6 7

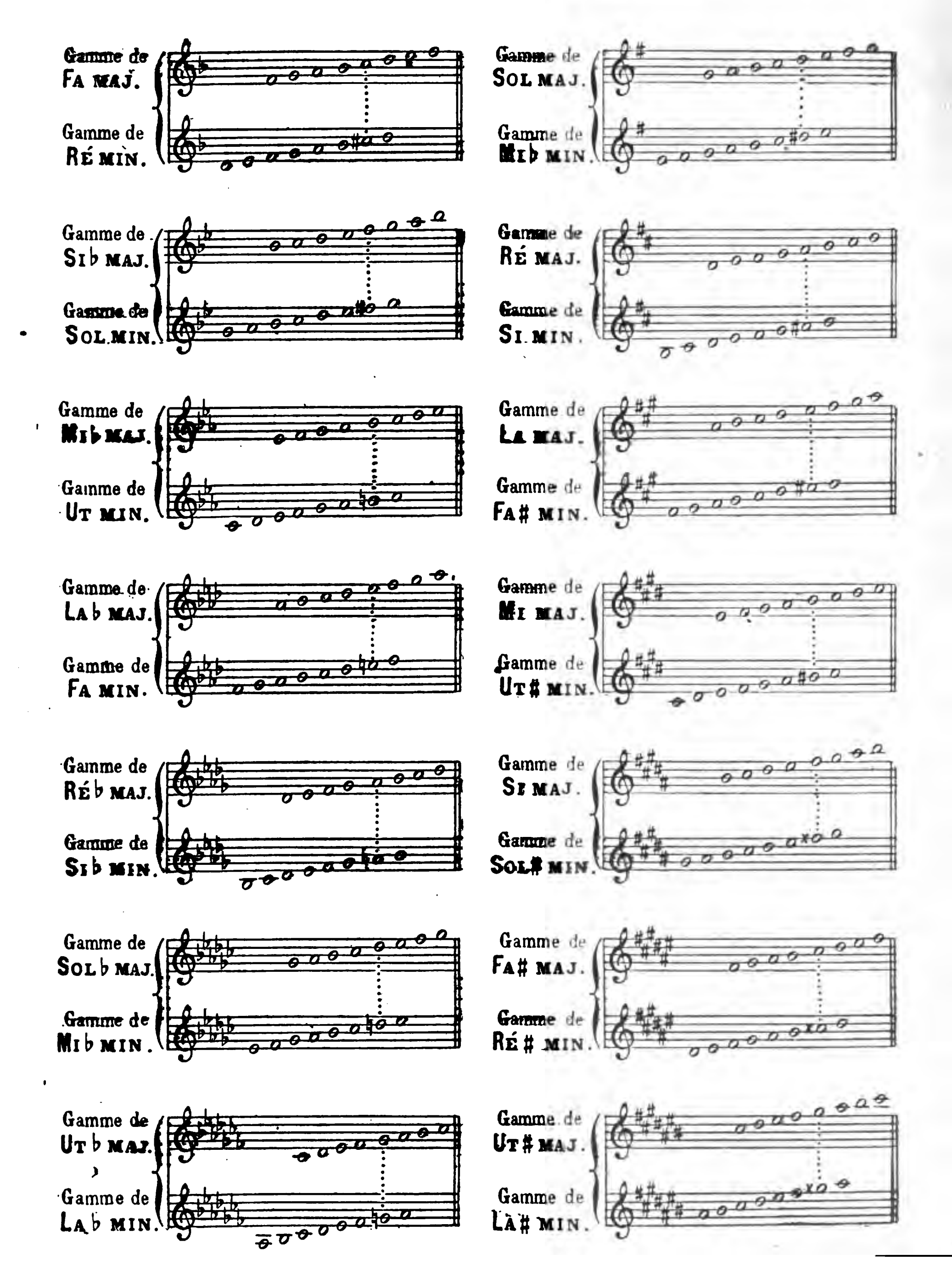
TABLEAU DES GAMMES RELATIVES
MAJEURES ET MINEURES.

Gammes sans altération à la clé.

Gamme de UT MAJ.

Gamme de LA MIN.

note sensible.

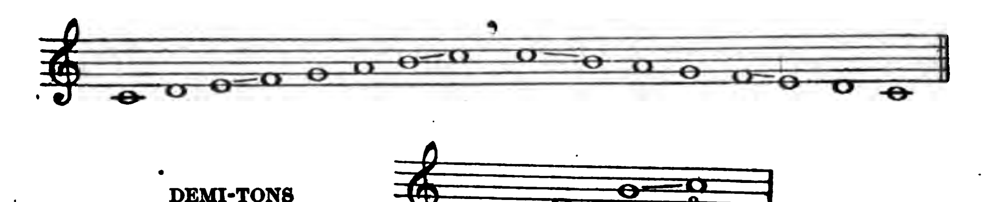


17me LEÇON

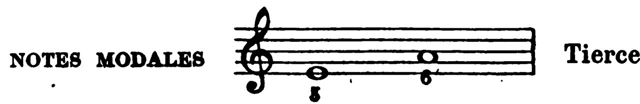
INTONATION

ÉTUDE DES GAMMES. — FORMULE

Gamme de do majeur

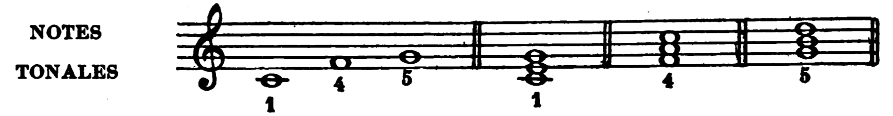


Troisième et sixième degrés

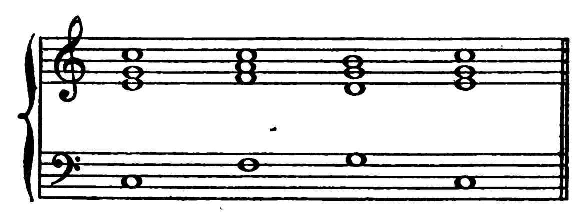


Tierces et sixtes majeures

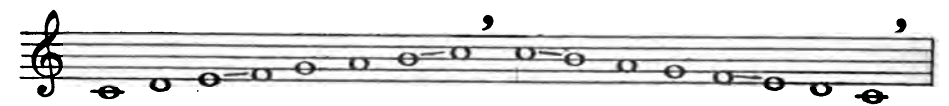
Accords générateurs, accords parfaits.



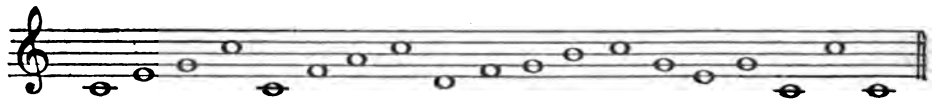
Enchaînement des accords générateurs. Formule harmonique tonale.



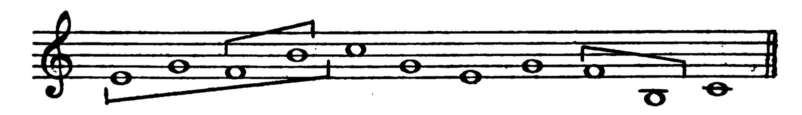
A chanter

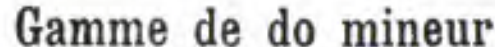


Formule mélodique tonale.



Notes caractéristiques.





DEMI TONS — NOTES MODALES — Tierce et sixte mineures.

Accords générateurs.

NOTES TONALES

FORMULE HARMONIQUE TONALE

A chanter

Formule mélodique tonale.

Intervalles caractéristiques.

Gammes de sol

SOL MAJEUR

Demi tons — Notes modales — Notes tonales


Accords générateurs
Enchainent. Formule tonale
à chanter
Formule tonale et modale
Notes caractéristique
SOL MINEUR
Demi tons
Notes modales
Notes tonales
Accords générateurs
Formuletonale àchanter
Formule tonale
Intervalles caractéristique et notes d'appui

Gamme de Ré

RÉ MAJEUR



DEVOIRS

L'élève devra transcrire toutes les autres gammes majeures et mineures comme celles qu'il vient d'étudier et de travailler (Voir transposition).

Continuer les dictées et les copies.

18me LEÇON

Subdivisions ternaires dans les mesures composées

Triolets en doubles croches

Exercices de lecture

LANGUE DES DURÉES



Ta ra la te ré lé ti ri li

N°. 1.

N°. 2.


RYTHME
10e Exercice rythmique
LANGUE DES DURÉES
Ta ra la té ré lé ti ri li Ta é ti
Ta ra la té ré lé ti ri li Ta té
Ta fa té fé ti fi Ta té
Ta ra la té fé ti ri li Ta té fé ti fi
Ta fa té ré lé ti Ta té fé ti ri li
Ta té ré lé ti fi Ta té ré lé
Ta té ti ri li Taaéfé
Ta té ré lé ti ri li Ta ra la té fé ti
Ta ra chu té ré chu ri li chu ta chu la té chu lé ti chu li
Chu ra la chu ré lé chu ri li chu té i
Ta ra la chu té ré lé chu ti ri li chu

Exercices de lecture

MÉLANGE DES RYTHMES — RÉCAPITULATION

Faire d'abord la lecture rythmique de ces exercices à l'aide de la langue des durées avant d'en faire la lecture en nommant les notes.

Nº 3





19me LEÇON

MODULATION

On comprend combien cela serait monotone si tous les morceaux de musique étaient écrits dans une seule tonalité.

Pour obvier à cet inconvénient on substitue passagèrement à la tonalité principale, c'est-à-dire à la tonalité dans laquelle le morceau est exposé et doit être conclu, une tonalité différente.

Ce passage d'une tonalité dans une autre s'appelle : **modulation**.

Il y a *deux sortes de modulation*, aux tons voisins et aux tons éloignés.

Les tons voisins sont : 1° Ceux qui ont la même armature de clé et alors comme on sait, ils diffèrent nécessairement de mode. Tels sont les tons, d'ut majeur et de la mineur, ceux de sol majeur et de mi mineur, etc.

2° Ceux dont l'armature ne diffère que par un seul signe d'altération de même nature en plus ou en moins.

Chaque ton majeur ou mineur a cinq tons voisins. *Ex.* :

Tons voisins du ton d'Ut majeur.

Tons voisins inférieurs	Ton principal	Ton voisin supérieur.
Fa majeur	Ut majeur	Sol majeur
Ré mineur	La mineur	Mi mineur

Tons voisins du ton de La mineur.

Tons voisins inférieurs.	Ton principal.	Ton voisin supérieur.
Ré mineur	La mineur	Mi mineur
Fa majeur	Do majeur	Sol majeur

Les modulations aux tons voisins sont les plus usitées.

Elles sont plus naturelles, plus faciles à effectuer et se prêtent mieux au retour du ton principal qu'elles font moins oublier.

La manière la plus employée pour moduler est de faire entendre les notes caractéristiques du ton dans lequel on veut passer : notes sensibles, sous-dominantes, etc.

Pour établir un ton quelconque il faut en faire entendre les notes tonales caractéristiques au moyen de la formule harmonique qui peut être variée à l'infini, mais dont le fonds reste le même, c'est-à-dire accord tonique, sous-dominante et dominante.

Les notes dominantes et leurs harmoniques qui fond les accords générateurs exercent l'une sur l'autre une sorte d'attraction, surtout la dominante qui a comme harmonique la note sensible. Si elles obéissent à cette attraction il en résulte une chute ou repos du sens harmonique que l'on nomme cadence. Conclure, briser, suspendre ou détourner cette chute, c'est donc conclure ou briser la terminaison de la phrase.

Les cadences sont à la musique ce que la ponctuation est au discours.

Exercices sur la modulation aux tons voisins

D'un ton majeur avec retour au ton principal après chaque modulation.

Ut majeur.




La mineur
Ut majeur
3
3
3


Sol majeur
Ut majeur
3
3


Fa majeur
3
3


Ut majeur
3
3


Ré mineur
Ut majeur
3
3


Mi mineur
3



DEVOIR

Transcrire ce numéro dans tous les tons majeurs.

Exercices sur la modulation aux tons voisins

d'un ton mineur avec retour après chaque modulation au ton principal

No 2

Ut majeur

La mineur


Mi mineur


La mineur


Sol majeur
La mineur


Ré mineur


La mineur


Fa majeur



DEVOIR

Transcrire cet exercice dans tous les tons mineurs.

Indiquer les notes tonales, modales, les notes caractéristiques de tous ces tons. Continuer les dictées.

20me LEÇON

ÉTUDE DES CLES

On appelle *échelle musicale* la réunion de tous les sons appréciables à l'oreille. Cette échelle musicale se divise en trois parties appelées registres, savoir :

GRAVE	MEDIUM	AIGU
sons graves	*sons du milieu*	*sons aigüs*

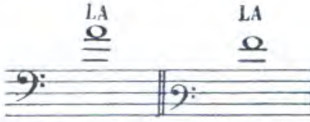
On ne pourrait écrire tous ces sons sur une seule portée sans le secours d'un très grand nombre de lignes supplémentaires. C'est pour obvier à cet inconvénient que l'on a imaginé plusieurs clés :

La **Clé** indique donc un son déterminé de l'échelle générale.

On a choisi un son le LA (*870* vibrations) pour servir de comparaison à la hauteur des autres sons. On appelle ce LA le *la du diapason*.

Pour noter les *sons graves* on se sert de la *clé de fa* qui a deux positions sur la *4*e et sur la *3*e ligne.

Le la du diapason noté dans ces deux clés donne :



Pour noter les *sons du médium* on se sert des clés d'ut qui ont trois positions sur la *2*e, la *3*e et la *4*e ligne.

Le la du diapason noté dans ces trois clés donne :



Clé d'ut 2e *Clé d'ut 3e* *Clé d'ut 4e*

Pour noter les *sons aigus* on se sert des *clés d'ut première* et de la *clé de sol*.

Le la du diapason noté dans ces deux clés donne :



Clé d'ut 1re Clé de sol

Comparaison d'écriture pour la même note dans les clés de sol et de fa



Au moyen de chaque clé une même note peut porter tour à tour tous les sons de la gamme, comme on peut s'en rendre compte par la ligne ci-dessous :



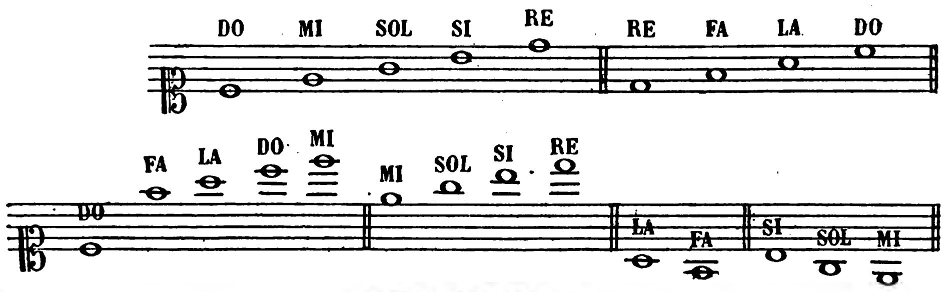
IMPORTANT

Pour étudier les différentes clés nous donnons les noms des notes sur les lignes, entre les lignes, au-dessus des lignes et au-dessous des lignes de chaque clé ; l'élève, une fois celá bien su, n'a qu'à continuer en reprenant pour chaque clé les exercices qui lui ont servi à étudier la clé de sol.

CLÉS D'UT

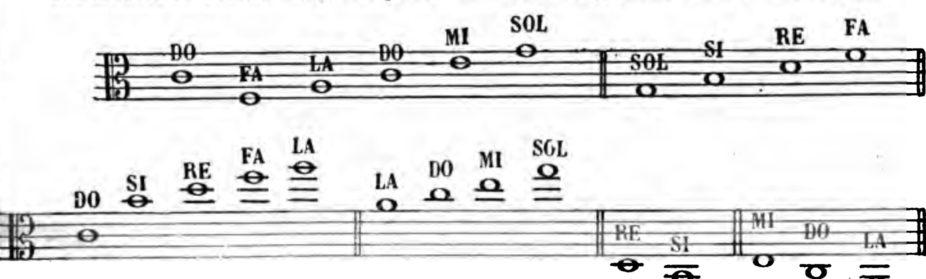
Clé d'Ut 1re ligne

Autrefois le soprano voix aiguë des femmes) était écrit dans cette clé.



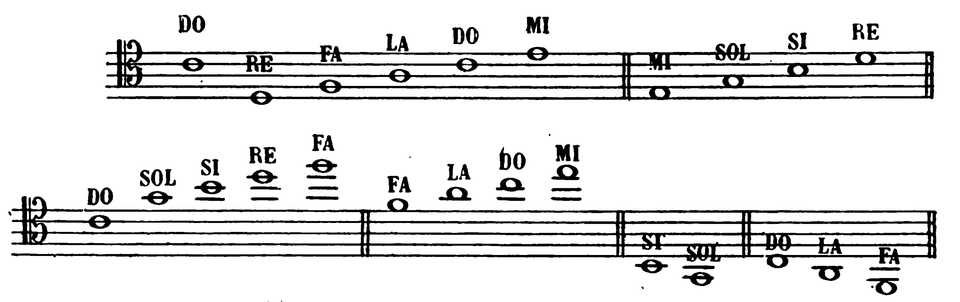
Clé d'Ut 3e ligne

Autrefois le contralto (voix grave des femmes), était écrit sur cette clé.



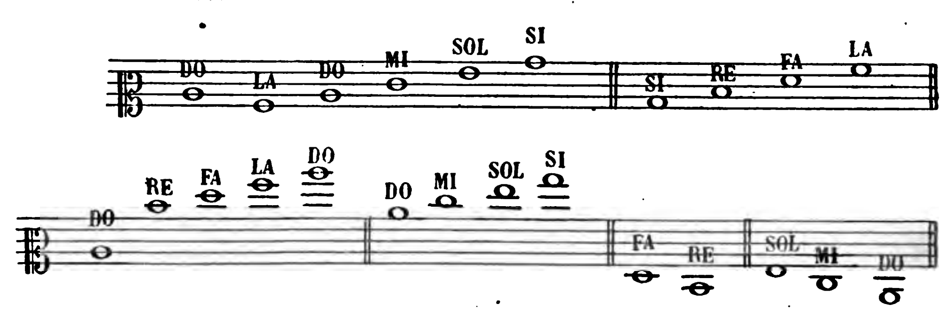
Clé d'Ut 4e ligne

Autrefois le ténor (voix aiguë des hommes) s'écrivait dans cette clé.



Clé d'Ut 2e ligne

Autrefois le mezzo-soprano (voix tenant le milieu des voix de femmes) s'écrivait dans cette clé.



Toutes les voix de femmes et la voix du ténor s'écrivent maintenant en clé de sol.

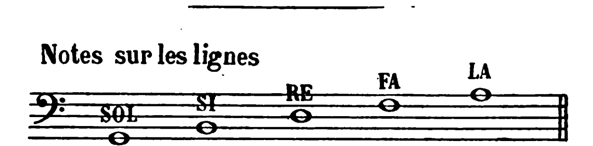
CLÉS DE FA

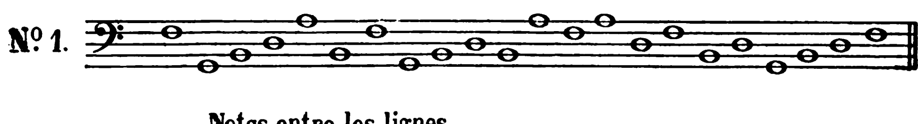
Clé de Fa 4e ligne

La basse (voix grave des hommes) s'écrit dans cette clé.

FA

Notes sur les lignes





Notes entre les lignes

LA DO MI SOL

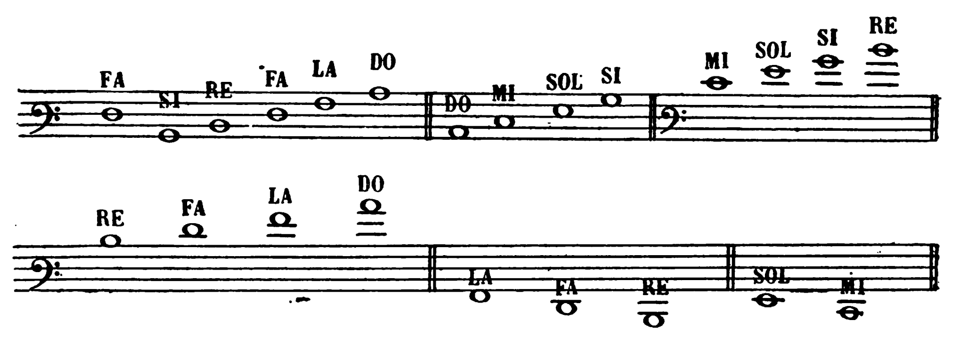
Mélange

FA DO MI SOL SI SI RE FA LA

MI DO LA FA FA RE SI SOL MI

Clé de Fa 3e ligne

La voix de baryton (voix du milieu des hommes), s'écrivait dans cette clé.



Actuellement le baryton s'écrit en clé de fa 4e ligne.

TRANSPOSITION

Transposer c'est élever ou abaisser d'un intervalle déterminé toutes les notes d'un morceau de musique.

On peut-transposer soit en transcrivant, soit en lisant.

Pour *transcrire* un morceau dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit, il faut mettre après la clé l'armature qui convient au nouveau ton, puis transposer à l'intervalle voulu toutes les notes du morceau.

Pour *transposer en lisant*, trois opérations sont nécessaires.

1° Substituer mentalement à la clé écrite une clé qui donnera aux notes le nom qu'elles doivent avoir par la transposition.

2° Supposer à cette clé l'armature que réclame le ton dans lequel on transpose.

3° Savoir par avance les notes devant lesquelles les altérations accidentelles devront être modifiées.

TABLEAU INDIQUANT LES NOTES A MODIFIER

Altérations à interpréter un 1/2 ton au-dessous de leur notation | **Altérations à interpréter un 1/2 ton au-dessus de leur notation**

quand la transposition a lieu aux intervalles ci-dessous indiquées :

5te juste inférieure (ou 4te juste supérieure).	*si*	5te juste supérieure (ou 4te juste inférieure).	*fa*
2de majeure inférieure (ou 7e min. supérieure).	*si, mi*	2de majeure supérieure (ou 7e min. inférieure).	*fa, ut*
6te majeure inférieure (ou 3^{ce} min. supérieure)	*si, mi, la*	6te majeure supérieure (ou 3^{ce} min. inférieure).	*fa, ut, sol*
3^{ce} majeure inférieure (ou 6te min. supérieure)	*si, mi, la ré*	3^{ce} majeure supérieure (ou 6te min. inférieure).	*fa, ut, sol ré*
7e majeure inférieure (ou 2e min. supérieure).	*si, mi, la ré, sol*	7e majeure supérieure (ou 2e min. inférieure).	*fa, ut, sol ré, la*
4te augm. (1) inférieure (ou 5te diminuée. sup.).	*si, mi, la, ré sol, ut*	4te augm. supérieure (ou 5te diminuée infér.).	*fa, ut, sol ré, la, mi*
8^{ve} augmentée (ou demi-ton chromatique) inf.	*si, mi, la, ré sol, ut, fa*	8^{ve} augmentée (ou demi-ton chromotique sup.)	*fa, ut, sol, ré la, mi, si*

ORNEMENTS

Notes d'agréments. — Broderies

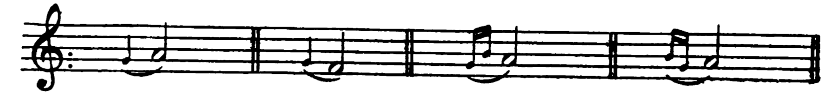
Ornements. — Nom collectif pour tous les petits groupes de notes ou notes isolées qui, indiquées au moyen de signes spéciaux ou en petites notes, contribuent à orner ou à parer la mélodie. (H. RIEMANN, *Dictionnaire de Musique*, traduit par J. Humbert).

Les principaux ornements mélodiques sont :

L'appogiature, le gruppetto, le mordant, le trille.

L'appogiature est un ornement formé d'une ou de deux notes précédant une note de valeur réelle.

L'appogiature est toujours accentuée aux dépens de la note de valeur à laquelle elle se lie. *Exemple :*



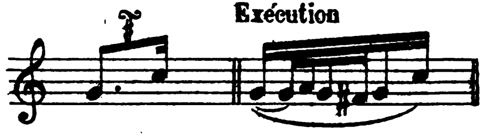
On donne aux petites notes leur valeur écrite.

Quand cet ornement doit être exécuté avec rapidité, on le barre. Ex. :



NOTA. — L'appogiature prend sa valeur aux dépens de la note essentielle qui suit.

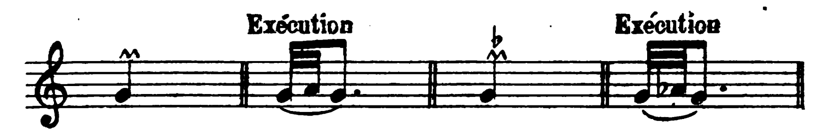
2° Le gruppetto qui s'indique par ce signe : ∾ est un ornement composé de 3 ou 4 notes de peu de valeur précédant ou suivant l'attaque de la note essentielle. Ex. :



Si l'un des sons du gruppetto doit être altéré chromatiquement on l'indique au moyen du ♯ ou du ♭ que l'on place au-dessus ou au-dessous de la ligne et sous le signe ∾. Ex. :

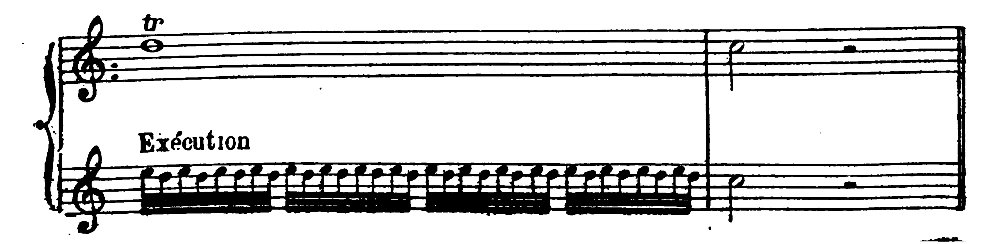
3° Le mordant ou pincé, nom que l'on donne à l'ornement formé par la succession très rapide de la note écrite, de sa seconde supérieure ou inférieure et du retour de la note écrite.

On l'indique par ce signe ⁓ placé sur la note. Si cette seconde supérieure ou inférieure doit être altérée chromatiquement on place cette altération au-dessus ou au-dessous du signe. Ex. :



Les compositeurs modernes écrivent tous ces ornements en valeurs réelles telles qu'ils désirent qu'ils soient exécutés.

4° Le Trille que l'on note tr. et que l'on place sur la note que l'on désire ornementer, se compose du battement rapide et continue de cette note et de la note immédiatement supérieure pendant toute la durée de la valeur de la note sur laquelle il est placé. Exemple :



On indique au moyen de petites notes la manière de commencer et de terminer un trille.



DES ABRÉVIATIONS

Dans la notation on emploie souvent des abréviations.

Pour indiquer une *reprise d'un passage* on place une double barre précédée de deux points placés du côté où l'on désire que la réponse soit faite.



Le renvoi est un signe qui fait retourner l'exécutant à l'endroit où il a déjà vu ce signe. Ex. de signes : ·𝄋· ⊕ 𝄋

Signes simplifiant l'écriture musicale; leur exécution

Manière d'écrire

Exécution

Simile



NUANCES

Pour modifier l'intensité du son on se sert de signes et de mots. Ces principaux signes et noms sont : Le signe crescendo ＜ qui indique que le son doit aller en augmentant d'intensité.

Le même signe placé en sens inverse ＞, signe decrescendo, qui indique que le son doit aller en diminuant d'intensité.

Les deux signes réunis ＜ ＞ indiquent que le son ou le passage sur lequel il est indiqué doit augmenter ou diminuer d'intensité.

SIGNES D'EXPRESSION :

La liaison ⌒ placée sur plusieurs notes d'intonations diverses signifie qu'il faut les exécuter en glissant de l'une à l'autre, ou bien on inscrit les mots lié, coulé, sur le passage

Quand on veut que les notes soient détachées l'une de l'autre on surmonte les notes de points •••.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES

21me LEÇON

LA TRIPLE-CROCHE. — Trente-deuxième

La Triple Croche a la moitié de la durée de la Double Croche

Ronde,	unité	1
Blanches,	demies . . .	2
Noires,	quarts . . .	4
Croches,	huitièmes. .	8
Doubles croches,	seizièmes . .	16
Triples croches,	32es.	32

Exercices de lecture




Nº 3.
4/4

RYTHME

11e Exercice rythmique

LANGUE DES DUREÉS



Ta té ti Ta té Ta za fa na Té zé fë né Ta té fë Ta za fa na Té Ta té ti

Ta za fa na Té Ta té fë Ta té ti Ta fa té Ta Té zé fë né Ta té ti

Ta té fë Ta fa té Ta té ti Ta za fa na Té Ta za faa Té zé fëé Ta té ti Ta té fë Ta fa té

Taafa na Té zé fëé Ta té fë Ta té ti Ta Té zé fë né Ta té ti Taaé fë Ta Té zé fë né Tafaé fë

Ta za fa na Té zé fëé Taafa na Té zé fë né Ta té ti Taaé fë Ta za faa Téé fë né Tafaé fë Ta za faa Té zé fë né Ta té ti

Ta Té zé fë né Ta ra la Té Ta té ti Ta Té ré lé

chu za fa na Té zé fë né Ta chu fa na Té zé fë né Ta za chu na Té zé fë né Ta za fa chu Té zé fë né

Ta za fa na chu zé fë né Ta za fa na Té chu fë né Ta za fa na Té zé chu né Ta za fa na Té zé fë chu

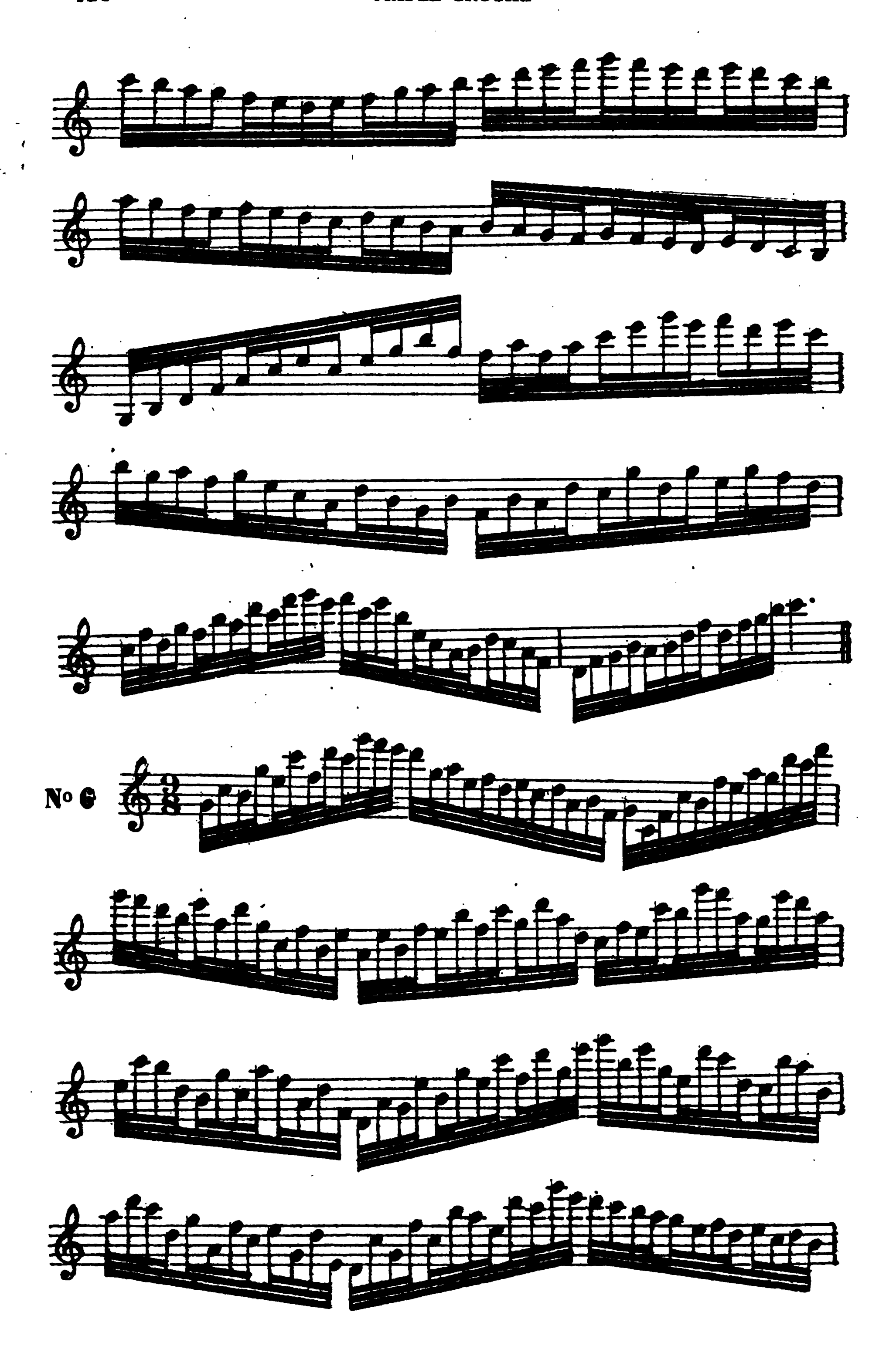
Exercices de lecture

MÉLANGE. — RÉCAPITULATION

Répéter, au préalable, l'exercice avec la langue des durées.




No 5
9


N° 6



RYTHME

12e Exercice rythmique

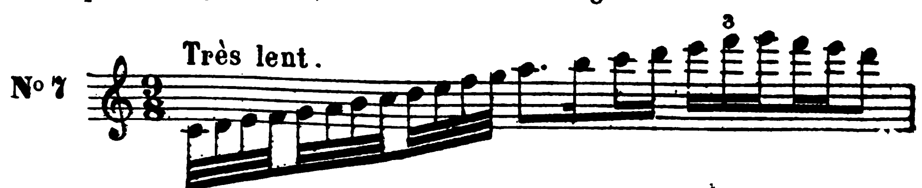
LANGUE DES DURÉES :



Exercice de lecture

RÉCAPITULATION — MESURE COMPOSÉE

Répéter, au préalable, l'exercice avec la langue des durées.




3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3

22me LEÇON

INTONATION

Modulation aux tons éloignés

THÉORIE. — Chaque ton relatif pouvant à son tour, devenir ton principal on pourrait, en procédant de cette manière, parcourir toutes les tonalités; mais ce moyen est trop long.

Deux puissants autres moyens très rapides sont employés par les compositeurs pour moduler aux tons éloignés, ce sont :

Le *changement du mode* et l'*enharmonie*

Changement de mode

Pour le changement de mode de majeur en mineur il suffit de baisser la médiante d'un demi-ton. Ex. :

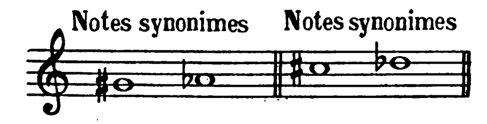


Pour le changement de mode de mineur en majeur il suffit d'élever la médiante d'un demi-ton. Ex. :

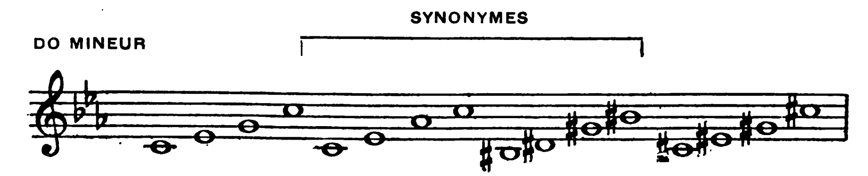


L'Enharmonie

L'enharmonie est le passage d'une note à sa synonyme. On appelle *synonymes* les notes qui ont à peu près le même son mais des noms différents et qui, au piano, se prennent sur la même touche. Ex. :



On voit de suite de quel puissant secours sera l'enharmonie pour unir des tons en apparence très éloignés.



INTONATIONS SANS MESURES









23me LEÇON

NOTES POINTÉES. (Études complémentaires)



N° 3.

RYTHME

13e Exercice rythmique

LANGUE DES DURÉES

Ta Ta a a na Té é é né Ta Ta za a a Té zé é é Ta té Ta za a a Té é é né

Ta té ti Ta a a na Té zé é é Ta té fé Ta a a za Té zé é é Ta fa é fé Ta za a a Té é é né Ta a é fé Ta a a na Té zé é é

Ta a té fé Ta fa té Ta a a na Té ré lé Ta fa té Ta té fé Ta ra la Té é é né

Ta té fé Ta té ti Ta fa té Ta a a na Té ré lé Ta a a na Te é é né Ta té ti Ta fa é fé Ta za a a té zé é é

Ta a a na Té é é né Ti i i ni Ta Té ré lé ti fi Ta za a a Té zé é é Ti zi i i Ta fa Té ré le Ti i i ni

RÉCAPITULATION

Exercices de lecture

No 1




No 2

24me LEÇON

SYNCOPES. (Études complémentaires).

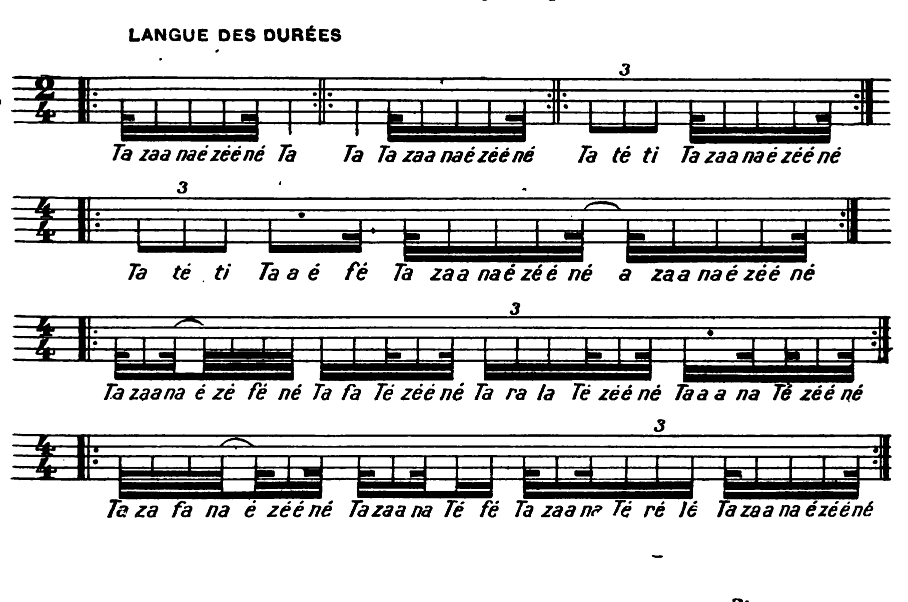
Exercices de lecture



Nº 2.

RYTHME

14e Exercice rythmique



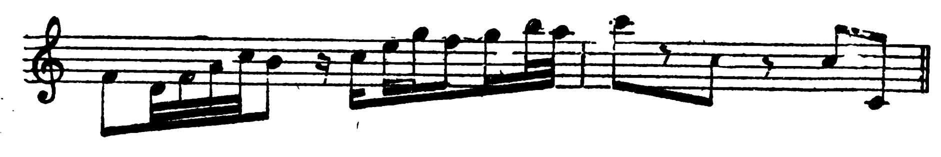
Ta zaa na Té ré lé ti fi Ta ra la Té zéé né Ti i i fi Ta zaa na é zéé né é é zi i ni Ta fa Té ré lé Ti zi i ni

RÉCAPITULATION

Exercices de lecture




Très lentement.
Nº 2.



25me LEÇON

MESURES COMPOSÉES. — Études complémentaires

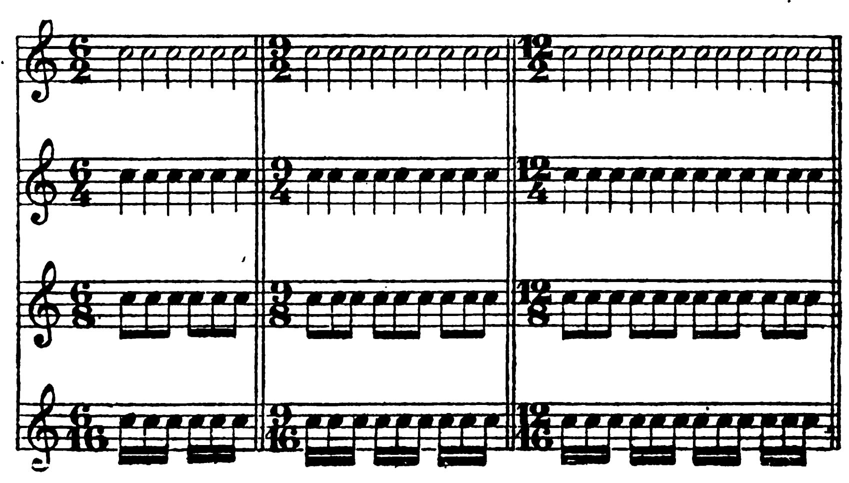
Chacune des mesures simples à 2, 3 ou 4 temps peut avoir pour unité de temps, la ronde, la blanche, la noire ou la croche ; il y a donc 12 mesures simples.

Tableau des mesures simples



Chaque mesure simple a sa mesure composée correspondante. Pour obtenir la mesure composée correspondante à la mesure simple il faut multiplier le chiffre du haut par 3 et celui du bas par 2.

Tableau des mesures composées correspondant aux mesures simples ci-dessus



REMARQUE. — Lescompositeurs se servaient beaucoup autrefois, de toutes ces mesures à unité de temps différents, ils n'avaient à leur disposition, pour indiquer les mouvements, que des mots très vagues: *Largo*, large; *Andante* allant; *Moderato*, modéré, etc., ou des indications se rapportant à des mouvements de danse : *Sarabande, Menuet, Gigue*, etc. Ils appelèrent donc à leur secours l'écriture et se servirent de la ronde, de la blanche, comme unité de temps dans les mouvements lents et réservèrent la noire, la croche pour les mouvements plus vifs.

Avec le Métronome. qui donne le mouvement très exactement, le compositeur moderne n'a plus besoin d'avoir recours à ce mode d'écriture; aussi se sert-il presque exclusivement des mesures simples ayant une noire par temps : $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

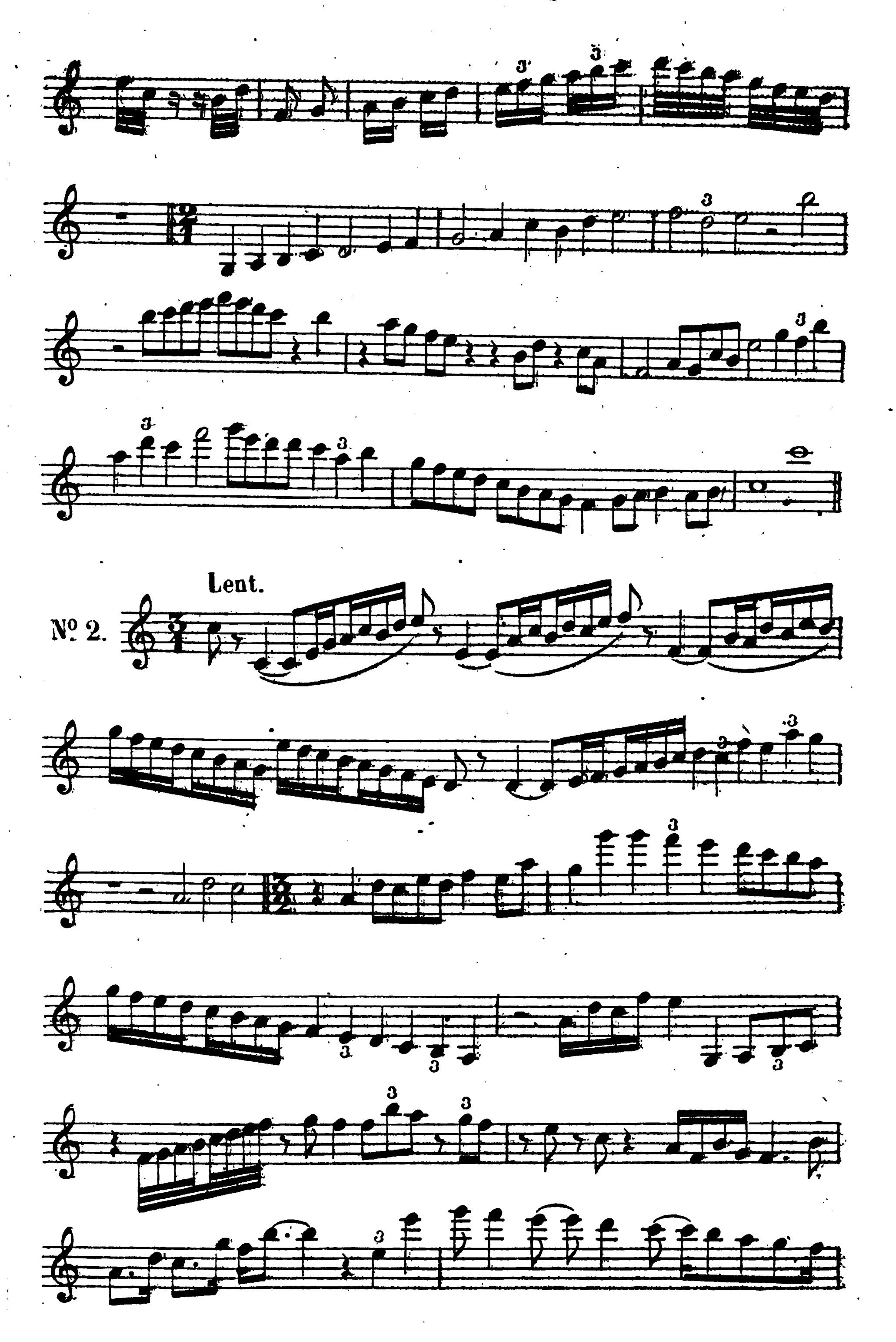
et des mesures composées ayant une noire pointée par temps : $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

mais il est très utile de pouvoir lire des morceaux ayant pour unité de temps d'autres valeurs que la noire, de plus c'est un exercice qui rend très habile. C'est pourquoi nous les faisons entrer dans nos études complémentaires.

Exercices de lecture pour s'habituer aux changements de l'unité de temps

L'unité de temps a la même durée dans les différentes mesures de tous ces exercices

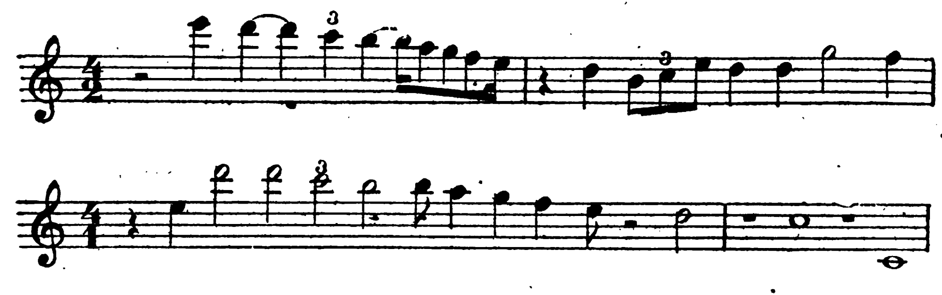




Lent.
Nº 2.


Lent.
Nº 3.


3
4
2
3
3
3
4
4
3
3
3
3
3
3
4
8
3
3
3
3
3
4
4
3
3
3
3
3
3
3
3



Mesures composées

Il faut décomposer la mesure dans ces exercices et donner à chaque tiers de temps la même durée.

Très lent.

Nº 4.


Très lent
Nº 5.


3
3
3
3
3
9
4
3
3
3
3
3
3
3
9
8
3
3


3
3
3
3
3
Très lent
Nº 6.
3
3
3




3
3
3
3
Très lent
Nº 6.
3
3
3


3
12
4
18
16


3
3
3
3

RÉCAPITULATION

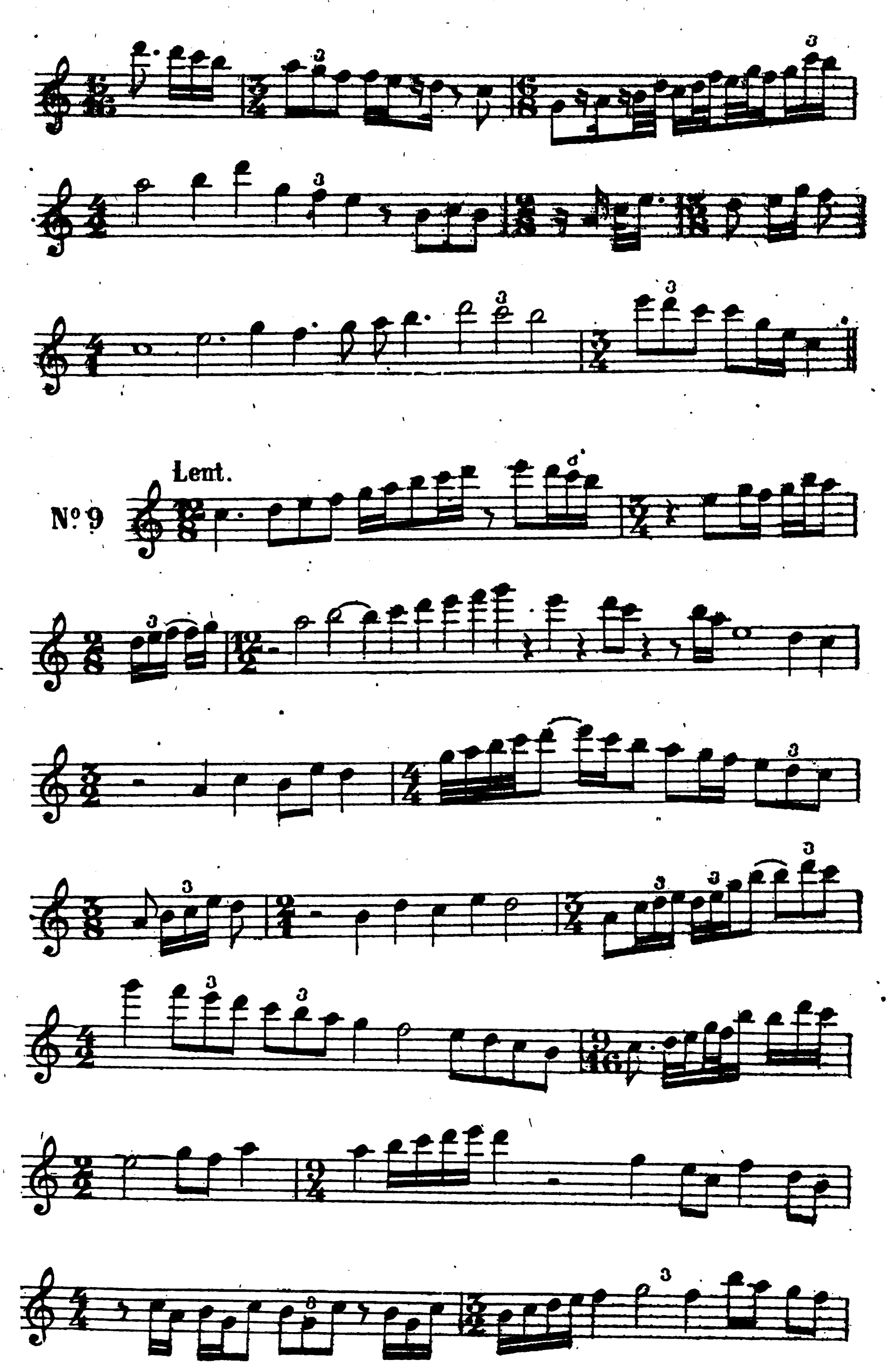
Mélanges

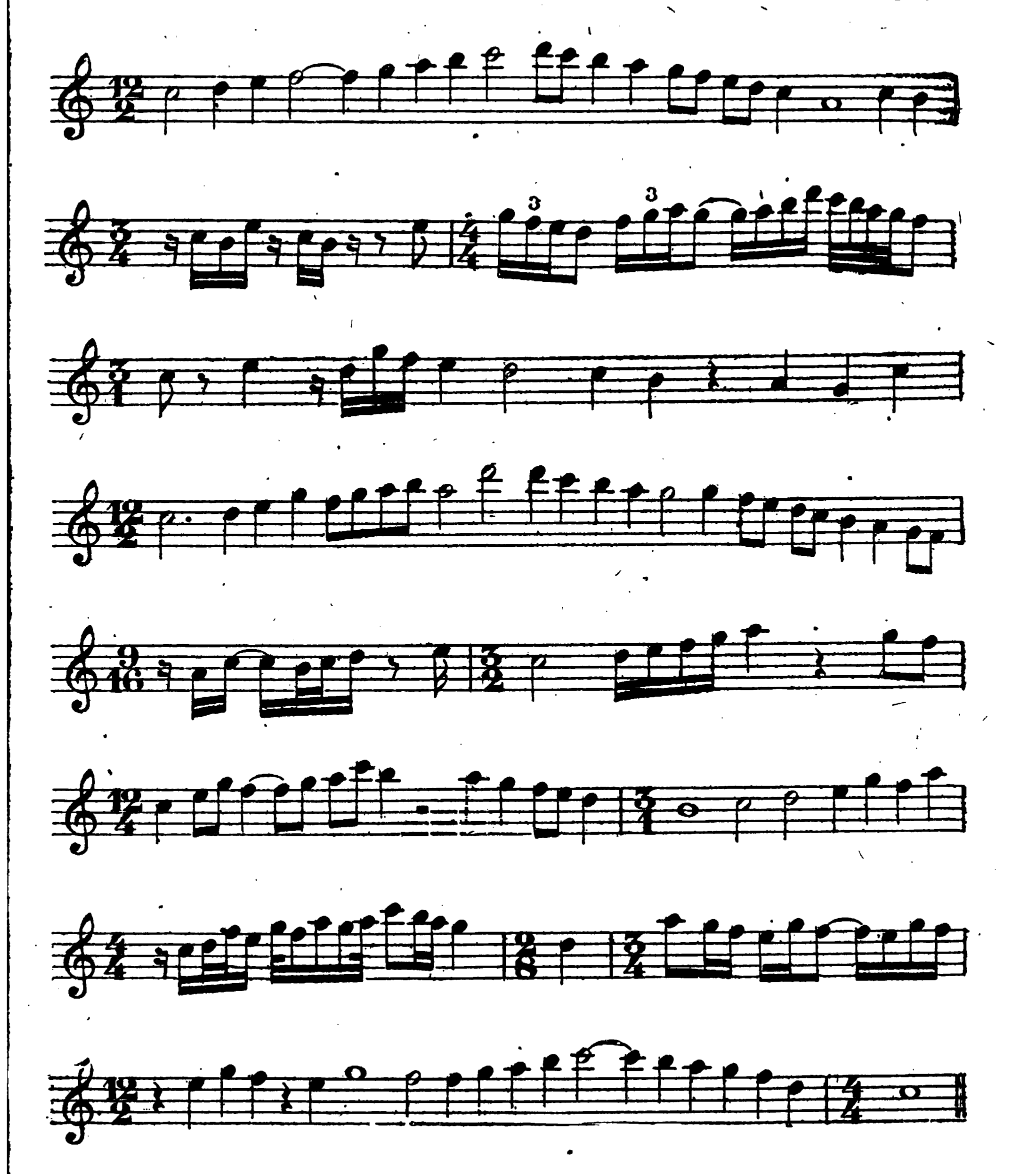
Dans ces exercices, chaque temps de toutes les mesures doit être divisé en deux ou trois suivant que la mesure est simple ou composée et chaque battement doit avoir la même durée.




Lent.
Nº 8.




Lent.
Nº 9



TROISIÈME PARTIE

LA VOIX

NOTES

sur le Larynx, la Voix

RÈGLES A SUIVRE POUR CHANTER

I. — Le Larynx.

La voix se produit dans le larynx

Le larynx est situé à la partie antérieure et supérieure du cou, en avant du pharynx. Il est placé superficiellement et fait saillie à la partie antérieure et médiane du cou (pomme d'Adam).

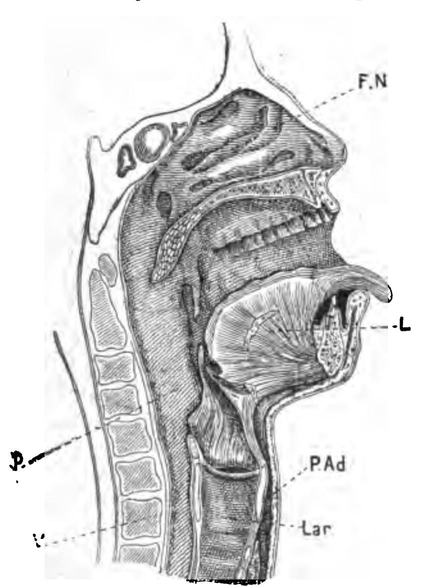


Fig. 1

FN., fosses nasales; *L.*, langue; *P. Ad.*, pomme d'Adam; *Lar.*, larynx; *P.*, pharynx; *V.* colonne vertébrale.

Il suit les mouvements du pharynx (déglutition), mais peut être animé de mouvements propres sous l'influence de la volonté.

Le larynx peut être considéré comme la partie supérieure de la trachée qui le relie à l'appareil pulmonaire. Il est constitué par des pièces cartilagineuses qui en forment les parois; les unes impaires (cartilages *cricoïde* (C) *thyroïde* (T) les autres paires (cartilages *aryténoïdes* (A), (fig. 2).

Ces diverses pièces s'articulent entre elles et peuvent se mouvoir sous l'action de muscles spéciaux. Une seule pièce est *fixe*, c'est le *cartilage cricoïde* (Κρικος, anneau), point d'attache immobile du larynx que l'on peut considérer comme le dernier anneau complet de la trachée. Il porte à sa partie postérieure et supérieure un prolongement dénommé *chaton* (fig 2).

Le cartilage thyroïde, comme son nom l'indique (Θυρέος bouclier), a la forme d'un bouclier faisant chez l'homme, une saillie médiane et antérieure, connue sous le nom de « pomme d'Adam ». Il se termine en arrière par deux prolongements qui l'unissent au cartilage cricoïde dénommés *petites cornes* (pc., fig. 3).

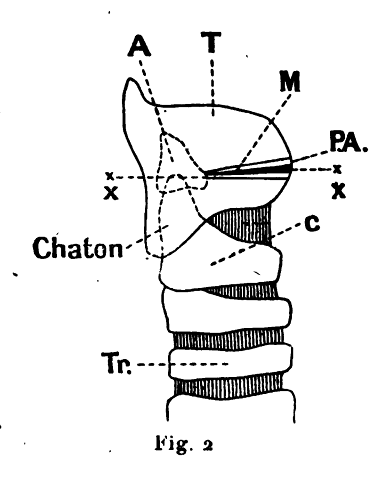


Fig. 2

Les cartilages aryténoïdes (Αρυταινα, entonnoir) ont la forme de petites pyramides triangulaires articulées à la base avec le *chaton* du cartilage cricoïde A, (fig. 2) sur lequel ils reposent

L'espace laissé libre en arrière par le cartilage thyroïde est occupé par les cartilages aryténoïdes et obturé par les divers muscles du larynx.

* * *

La cavité circonscrite par ces divers cartilages, renferme les organes de la voix.

Chaque cartilage aryténoïde donne insertion à un petit muscle très important (*muscle thyro-arytenoidien*) qui se porte horizontalement et en avant, jusqu'à la concavité de la saillie du cartilage thyroïde sur la ligne médiane (fig. 3 M.) ou pomme d'Adam.

Chacun de ces muscles est bordé en dedans par un ligament très dense de *fibres élastiques* qui constitue les *cordes vocales* (fig. 3. c v.) ou *cordes vocales inférieures* (1).

L'espace triangulaire compris entre les cordes vocales inférieures, et par où passe l'air expiré, porte le nom de *glotte* g, (fig. 3).

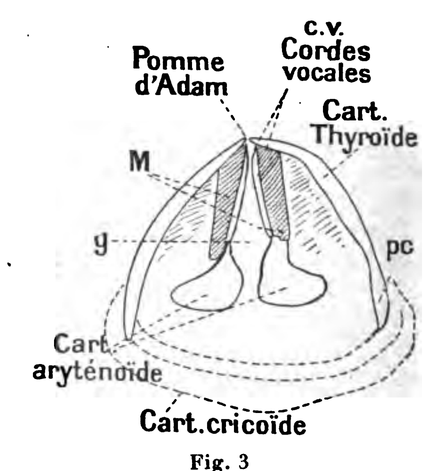


Fig. 3

Schéma de la coupe du larynx suivant la ligne *x y* de la fig. 2 et vue par sa partie supérieure.

Enfin, il existe à l'intérieur du larynx et en avant, à la base de la langue un appendice ovalaire nommé *épiglotte* (fig. 1) qui obture à certains moments le larynx (déglutition) et empêche l'introduction de corps étrangers.

---

(1) Il existe en effet au-dessus des cordes vocales proprement dites, ou cordes vocales inférieures, de chaque côté du larynx un ligament constituant les *cordes vocales supérieures* ou « fausses cordes vocales » mais qui n'entrent pas en jeu dans la formation de la voix. L'excavation existant entre les cordes vocales supérieures et les cordes vocales inférieures, porte le nom de *ventricules de Morgagni* et, chez certains animaux constituent une puissante caisse de résonnance.

II. — La Voix.

La voix, comme tout son, est produite par des vibrations déterminant sur l'ouïe une sensation auditive.

La voix est produite par les vibrations que l'air chassé par les poumons imprime à deux membranes élastiques disposées à l'embouchure de la trachée et connues sous le nom de « cordes vocales ».

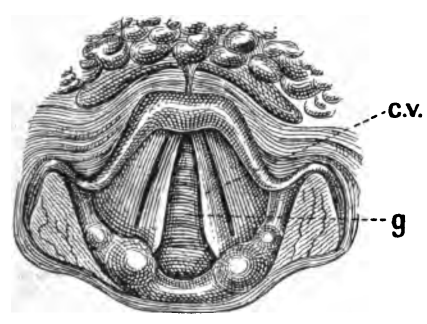


Fig. 4

A l'état de repos (fig. 4), c'est-à-dire lorsqu'on respire sans émettre de son vocal, la glotte, g, est ouverte, a une forme triangulaire et laisse libre passage à l'air de la respiration.

Quand on se dispose à émettre un son, la glotte se ferme, plus ou moins (fig. 5), par suite du rapprochement des cartilages aryténoïdes, en même temps que les cordes vocales, c v, se modifient dans leur longueur ou leur tension.

Lorsque l'émission du son ou *voix* se produit (fig. 6), les cordes vocales s'écartent brusquement l'une de l'autre et entrent en vibration sous l'influence du courant d'air chassé des poumons par suite de la contraction volontaire des muscles de la poitrine (muscles expirateurs et diaphragme).

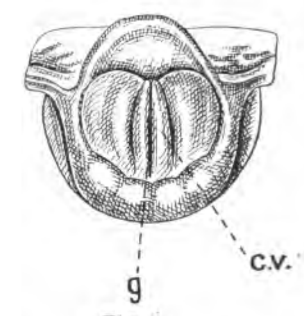


Fig. 5

L'intensité de la voix est due uniquement à l'amplitude des vibrations des cordes vocales. Elle est directement sous la dépendance immédiate de l'intensité de l'expiration.

Etendue de la voix humaine. — La hauteur de la voix comme la hauteur des sons, est en rapport direct avec le nombre de vibrations produites. Plus ces vibrations sont nombreuses, plus la voix est *aigue*; lorsque ces vibrations diminuent de nombre, la voix baisse en hauteur et devient de plus en plus *grave*.

Pour chaque son émis les cordes vocales prennent une longueur, une largeur, une tension déterminées par la hauteur du son que l'on désire émettre.

En même temps l'intervalle laissé par la glotte se resserre plus ou moins, suivant que le son émis est plus ou moins aigu.

Chaque individu ne peut émettre qu'une série de sons réprésentant un *registre* spécial, défini par la note la plus basse et la note la plus élevée, registre qualifié (bassse, ténor, etc., voir plus loin) correspondant pour un individu à environ deux octaves.

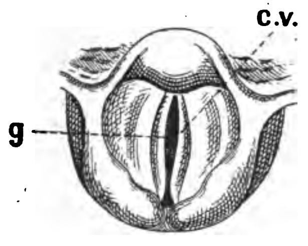


Fig. 6

Si l'on rapproche les uns des autres, les divers registres de la voix humaine, on voit que la voix humaine peut émettre des sons sur une étendue d'environ quatre octaves, que le son le plus grave, correspond à 162 vibrations et à la note mi[1] des physiciens et que le son le plus élevé correspond à 2.065 vibrations et à la note ut[5] des physiciens (1).

Chaque individu a, comme nous l'avons dit, un *registre spécial*, autrement dit l'étendue de la voix de chaque individu est limitée à un certain nombre de sons ou de notes.

A quoi est due la limitation de la voix de l'individu, ou la limite des sons qu'il peut émettre ?

La limitation de la voix est due à la conformation, aux dimensions et au développement du larynx.

Les enfants du même âge ont tous à peu près la même hauteur de voix, assez élevée : leurs cordes vocales sont courtes en raison de l'exiguité de leur larynx.

A mesure que le larynx se développe, s'accroît en dimensions, la voix devient de plus en plus basse, les cordes vocales s'allongent.

A l'âge de la puberté, le développement du larynx demeure stationnaire ou à peu près chez les filles, alors que chez les garçons ce développement progresse généralement d'une façon fort active.

Il en résulte que le larynx de la femme restant petit, les cordes vocales demeurent courtes, et la voix se maintient dans les notes élevées. Le larynx de l'homme, au contraire, continuant à croître, les cordes vocales s'allongent, et le registre de la voix baisse d'autant plus que l'accroissement du larynx augmente. Ce développement rapide du larynx du garçon se traduit par l'émission de sons incertains, et l'on dit alors que : la voix *mue*.

Le registre de la voix est donc en rapport direct avec l'état de développement, avec les dimensions du larynx.

Du Timbre de la Voix. — Le timbre de la voix, comme celui du son dépend du nombre et de l'intensité des harmoniques, auxquels il faut ajouter la résonnance des cavités supérieures de la glotte (pharynx, cavité buccale etc.) qui fait varier les harmoniques produits, les renforcent et les modifient

---

(1) Mozart cite même une cantatrice ayant donné 2 112 vibrations.

en créant un timbre propre à chaque individu. L'éducation peut modifier la résonnance de ces diverses cavités.

La Parole. — La glotte ne produit que des sons inarticulés. L'articulation des sons (*parole*) est due presque entièrement au jeu des cavités pharyngienne, buccale et nasale qui modifient les sons, de manière à donner les voyelles et les consonnes dont l'association constitue les mots.

Les *voyelles* sont des sons musicaux se différenciant les unes des autres par la valeur des harmoniques du son fondamental.

Les *consonnes* n'ont pas de son propre et résultent surtout du bruit fait par l'expulsion de l'air par la bouche ou par le nez au moment de leur émission.

Les modifications importantes qui ont lieu dans les cavités pharyngiennes et buccales, ainsi que le montrent les figures ci-dessous (fig. 7), pour

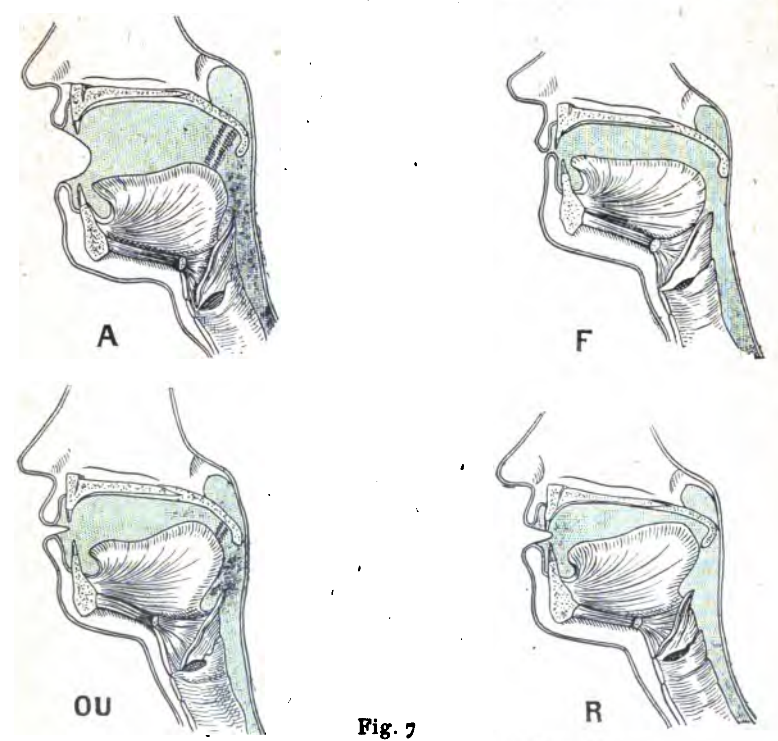


Fig. 7
Modifications apportées dans la configuration de la cavité buccale pour la prononciation de certaines lettres.

l'émission d'un son articulé (parole) troublent la résonnance ordinaire de ces cavités, et altèrent le timbre normal de la voix au moment de l'émission d'un son.

Il en résulte donc pour l'étude du Chant, à côté de l'exercice de justesse de la voix, un certain nombre de règles à suivre et de défauts à éviter qui seront l'objet des paragraphes suivants.

III

Partie Pratique

LE CHANT

La voix peut produire le même son de deux manières différentes :

1° Les cordes vocales sont tendues, résultat qu'on obtient en faisant basculer le thyroïde (Pomme d'Adam). Par cette tension les cordes deviennent plus minces et les sons ainsi obtenus sont plus vibrants, plus durs, on les appelle *sons* ou *voix de poitrine* à cause de la résonnance des parois thoraciques.

2° Les cordes vocales ne sont pas tendues, elles conservent donc leur grosseur naturelle, les sons ainsi obtenus sont plus doux, ont plus de charme. On les appelle *sons* ou *voix de fausset*, mais pour certaines voix il serait dangereux de monter au-dessus de certaines notes en voix de poitrine sous peine de se fatiguer et d'abîmer sa voix. Nous verrons plus loin jusqu'à quelle note chaque voix doit s'arrêter dans chaque registre.

Voix de poitrine. Voix de fausset. — Pour apprendre à reconnaître un son de poitrine d'un son de fausset, mettez votre doigt sur la pomme d'Adam (thyroïde) puis émettez dans le grave de votre voix un son très fort. Vous sentirez votre thyroïde se porter en avant et le son sortira vibrant, votre poitrine semblera remuer. C'est un son de poitrine. Arrêtez-vous un peu, émettez le même son très faiblement; comme vous n'avez aucun effort à faire pour cela, votre thyroïde n'aura pas bougé, vous obtiendrez ainsi un son plus doux, plus velouté, c'est un son de fausset. Répétez cette expérience sur d'autres notes jusqu'à ce que vous ayez bien compris la différence de ces deux voix.

Timbre. — Le son obtenu par la glotte est modifié par la bouche et cette modification produit les timbres.

Le son, pour être joli, bien timbré, ne doit rencontrer aucun obstacle dans la bouche pour venir frapper contre les dents, les fosses nasales. La langue doit être plate, la pointe doit être contre les dents du bas et tenue sans raideur, la base de la langue ne doit jamais se relever, sans quoi le son serait guttural. C'est ce qu'on appelle chanter de la gorge. La bouche doit être modérément ouverte.

Respiration. — Pour apprendre à respirer, observez comment vous respirez lorsque vous avez la bouche fermée. Vos poumons, sous l'inspiration

se remplissent et la cage thoracique se soulève et cela sans secousse ; l'expiration se fait inversement, la cage thoracique revient à son point de départ et les poumons se vident. Dans le chant, il faut suivre le même procédé en l'amplifiant ; l'inspiration doit *être très profonde*, il faut aller jusqu'au bout, on attend un peu, puis on laisse l'air s'écouler très lentement ; on fait ensuite cet exercice avec la bouche entr'ouverte jusqu'à ce que l'on arrive à remplir les poumons très rapidement. Au début, cet exercice doit être fait avec modération, il est très fatigant.

Classification des voix cultivées

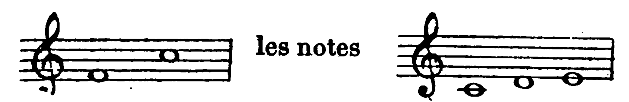
Voix de femmes

Les voix de femmes se subdivisent en :
Soprano aigu.
Soprano dramatique.
Mezzo soprano.
Contralto.

Soprano aigu, son étendue

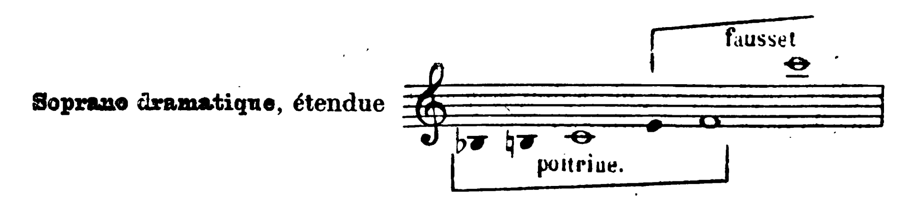


Les caractères particuliers de cette voix sont l'agilité et l'homogénité. Son étendue est susceptible d'augmentation dans les notes aiguës. Son volume n'est presque jamais considérable. Il est bon de la travailler d'abord sur les notes situées entre le fa et le do.



devront être travaillées en voix de poitrine et voix de fausset ; tous les autres sons, voix de fausset.

Soprano dramatique, étendue

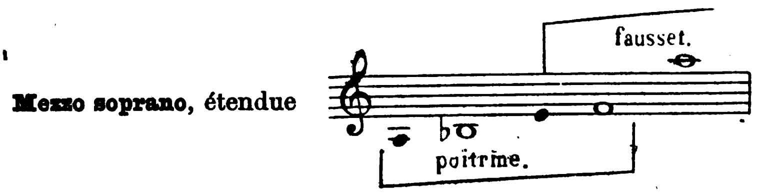


---

(1) P. Hamonic et E. Schvartz, Manuel du Chanteur et du professeur de Chant *Fischbacher, éditeur*, Paris.

Cette voix a plus de rondeur, plus de force que la précédente, mais elle monte moins haut. Le registre de poitrine est plus fort que dans la voix précédente. Elle acquiert beaucoup d'agilité par l'exercice.

Mezzo soprano, étendue



Cette voix serait la plus belle des voix de femmes si elle avait autant de souplesse que les autres. La voix est très égale, beaucoup de puissance et de rondeur dans le son.

Contralto, étendue



Les notes basses sont très fortes, bien timbrées. Cette voix peut monter très haut en registre de poitrine, il ne faut pas exagérer. Il est bon de s'arrêter au fa.

Voix d'hommes

Les voix d'hommes se subdivisent en :

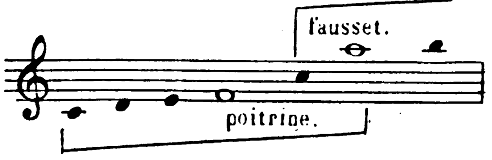
1er Ténor ou fort ténor ;
Ténor d'opéra-comique ;
Baryton élevé ;
Basse chantante, ancien baryton ;
Basse-taille ou basse profonde.

1er ténor ou fort ténor, étendue



Cette voix était inconnue avant le chanteur Duprez. La sonorité n'en est bonne et n'a d'éclat en général qu'à partir de l'ut. Les notes qui précèdent sont généralement faibles. Les qualités sont : la puissance, l'éclat et la rondeur. On ne demande pas beaucoup d'agilité à la voix de fort ténor, qui sort à peine du registre de fausset.

Ténor d'opéra comique, étendue



Cette voix a moins de puissance que la précédente. Les notes graves sortent

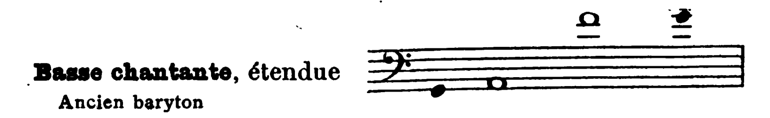
plus fortes et sont plus faibles à attaquer ; le registre de fausset est prédominant.

Baryton élevé, étendue



Le baryton élevé est voisin du ténor d'opéra-comique. C'est une voix *ronde et puissante*. Le registre de poitrine est égal dans toute son étendue.

Basse chantante, étendue
Ancien baryton



Mêmes caractères que la voix précédente. Dans les opéras modernes elle est excessivement précieuse. Pouvant descendre plus bas que le baryton élevé, elle sert de basse dans les ensemble et a beaucoup plus de souplesse et de charme que la basse-taille.

Basse-taille



Cette voix n'a pas la souplesse des deux précédentes ; elle descend plus bas, mais elle ne se prête pas aussi bien que celle du baryton aux phrases mélodiques, elle a cependant beaucoup d'ampleur. Elle n'use pas du registre de fausset, avec le travail elle acquiert de l'agilité.

Pose de la Voix.

Exercices.

Commencer à poser la voix en se servant de l'A clair. Puis, prendre les autres voyelles en ayant soin de conserver à chaque voyelle son timbre propre. Bien soigner dans les paroles les différents a, à, â.

Pour s'exercer à passer de la voix de poitrine dans la voix de fausset.



A transposer et à mettre dans un diapason favorable à chaque voix.

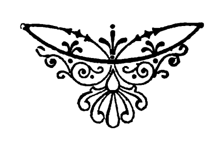
TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

Études complémentaires

TROISIÈME PARTIE

Le Larynx et la Voix



ABBEVILLE (France). — IMPRIMERIE F. PAILLART.

